



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Informacionalismo

Formas de colonización del progreso técnico sobre prácticas artísticas. 2010 – 2016

Ricardo Trigo Jiménez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

Informacionalismo.
Formas de colonización del progreso técnico sobre prácticas artísticas
2010 - 2016

Doctorado de Estudios Avanzados en Producciones Artísticas. EAPA.

Departament d'Arts Visuals i Disseny.
Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona, Barcelona.

Director: Dr. Alexandre Nogué Font
Tutora: Dra. Antònia Vilà Martínez
Doctorando: Ricardo Trigo Jiménez

2017

Ricardo Trigo, 2017. Sin derechos y sin reservas.

Clarissa Dimery

Gracias a los que de una forma u otra,
nos recuerdan que aún llevamos a la primavera dentro.

Este es un documento con texto e imágenes, que produce cierto impulso eléctrico variable sobre algunos lectores. Redactado por un artista en el marco de un programa de doctorado de una Facultad de Bellas Artes. En el texto se habla, probablemente de forma distorsionada y torpe, de lo que otros escribieron o hicieron. Un paquete de información filtrada, condensada, desgranada, orientada e introducida con cierta libertad a través de la mirada sobre el trabajo de ocho artistas, esto es también una forma de proyectar y performatizar mi propia práctica artística. Una cadena de citas, referencias e ideas impulsadas por la necesidad de dilucidar y dar forma a la intuición de que el progreso técnico y el conocimiento científico en la entrada del siglo XXI, han logrado colonizar al propio lenguaje artístico, delimitando su campo de acción y subyugándolo a esa fuerza discursivo-material que lo invade todo, incluyendo, el momento de encuentro entre tú y las partículas que mantienen de forma estable los distintos soportes donde se expresan estas palabras escritas.

Abstract

This is a document with texts and images which produces a kind of variable electric impulse for some readers. It is written down by an artist in the PHD context of a Fine Arts University. The text deals about the work that others have already written and made, in a distort and clumsy way. A packet of filtered data which has been condensed, guided and introduced by a certain degree of freedom through the eight-artist works. This is also a way of projecting and performing my own artistic praxis. A chain of quotes and ideas which have been impulsed by the need for explaining and giving shape to the intuition that the technical progress and the scientific knowledge (at the beginning of the 21st century) have been colonized by the own artistic language; drawing its action area and subjugating it to a discursive material power which involves everything, including the meeting moment between you and the particles which maintain stable shapes of the different supports where these written words are pronounced.

Forma y contenido de la tesis	1
Capítulo 1 Abstracción referencial. Índices posmodernos	3
Philippe Decrauzat. Desmoralizando referencias	4
Formas expansivas	4
Forma arquitectónica	17
Formas homologadas	32
Ryan Gander. Once upon a Bicycle, not so long ago	37
Subordinación formal	51
Indicios	61
Formas autobiográficas	69
Salto	76
Abstracciondecuerdas	78
Capítulo 2	78
Camille Henrot, afterformas	79
O o 0 – Cero o O	84
El principio del zorro	96
The Pale Fox	101
Reinicio	112
Capítulo 3 Abstracción casual. Representación en el medio y el medio representado	113
Artie Vierkant. Representación en el medio y el medio representado	113
<i>Image Objects</i>	116
Formas bipolares	120
Formas como interfaz	125
Transcodificando formas	130
Configure	135
Configurando desconfiguraciones	143
Constant Dullaart. Representación en el medio y el medio representado	150
Jennifer in Paradise	151
Formas algorítmicas	158
Capítulo 4 Abstracción informacional. Formas de investigación	180
Consensos y discrepancias sobre el término de investigación artística	180
Rubén Grilo. Formas de capitalismo cognitivo	194
Capitalismo cognitivo, la práctica artística como práctica productiva	198
Ética del capitalismo cognitivo	210
Formación de la propiedad intelectual	217
Descolonizando el conocimiento	226
Ricardo Trigo. Formas de progreso	233
El mito del progreso y su reverso	233
Arte y progreso	251
Formas materiales	257
La práctica artística desde un enfoque neomaterialista	267
Capítulo 5 Abstracción informacional. Formas de des-naturalización	291
Nina Beier. Nubes objeto	291
Forma histórica	293

Forma histórica	31
Aleksandra Domanović. Bulls Without Horns	326
Breve aclaración entre disciplinas	334
Bulls Without Horns	338
Formas cyborg	347
Formas animales	360
Abstracción o conclusión	368
Apéndice	383
Lista de referencias.....	385
Lista de referencias de las Figuras	395
Artistas	397

Figura 1. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición On the Retina, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	5
Figura 2. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición On the Retina, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	7
Figura 3. Silla Thonet número 14. Silla diseñada por Michael Thonet en 1859. En Wikipedia. Foto de Holger.Elgaard.	13
Figura 4. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición On the Retina, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	16
Figura 5. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición On the Retina, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	17
Figura 6. (Decrauzat, 2013a). Vistas de la exposición Corps Flottants, 2013. Galería Parra & Romero, Madrid. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	18
Figura 7. Villa Malaparte. Capri, Italia. 2005. En Wikipedia. Foto de Peter Schüle.	20
Figura 8. (Decrauzat, 2011c). Vistas de la exposición Anisotropy, 2011. Le Plateau/FRAC Ile de France. Foto: Martin Argyroglo. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	27
Figura 9. (Decrauzat, 2013a). On Cover, 2013. Acrílico sobre lienzo. 200 x 180 cm. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	30
Figura 10. (Decrauzat, 2013a). Detalle de la obra On Cover, 2013. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.	31
Figura 11. (Gander, 2013). Vistas de la exposición Once upon a Bicycle, not so long ago, 2013. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	40
Figura 12. (Gander, 2013). Be Prepared, 2013. Impresión sobre papel instalada en muro. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	41
Figura 13. (Gander, 2013). I is... (iii), 2013. Resina de mármol. 160 x 144 x 78 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	42
Figura 14. (Gander, 2013). Investigation # 99 - The halo effect, 2013. Dos mecanismos de dirección de un camión comercial Bedford. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	45
Figura 15. (Gander, 2013). A lamp made by the artist for his wife (Eighth attempts), 2013. Objetos ensamblados. Medidas variables. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	46
Figura 16. (Gander, 2013). Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013. Marco de Plexiglás y pasta de dientes sobre madera. 79 x 59 x 5 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	47

Figura 15. (Gander, 2013). My head on your belly, 2013. Resina de mármol. 39 x 36 x 56 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	48
Figura 17. (Gander, 2013). Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012, 2013. Vidrio templado. 60 cm de diámetro. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.....	49
Figura 18. (Gander, 2013). Remorse in black and black, 2013. Dos tableros de contrachapado de madera y molde de resina. 84 x 59,4 cm cada uno. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.50	
Figura 20. (Gander, 2013). Songs for nostalgic imagineering, 2013. Cable (Jack), I-pod, lista de reproducción montada por Ryan Gander. 103 canciones, 486 minutos. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.	51
Figura 21. Bauhaus-Schachspiel (Modell I) (1923) de Josef Hartwig. En la imagen vemos una reedición del ajedrez original de Hartwig realizado por el Museu del Joguet de Catalunya en el 2007. Fotografía propia realizada en la exposición Fi de partida: Duchamp, els escacs i les avantguardes organizada por La Fundació Miró entre octubre del 2016 y enero del 2017 y comisariada por Manuel Segade.....	58
Figura 22. En la imagen vemos una silla Crate, diseño original realizado en 1934 por Gerrit Rietveld. En Rietveld Originals ©.	61
Figura 23. (Gander, 2013). Detalle de la obra Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013.	68
Figura 24. (Gander, 2013). Detalle de la obra Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013.	68
Figura 25. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.....	81
Figura 26. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.....	83
Figura 27. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.....	91
Figura 28. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.....	92
Figura 29. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.....	95
Figura 25. Fragmento de una captura de pantalla extraído de la página Web de la galería Higher Pictures. En la Figura podemos ver las imágenes que Vierkant imprimió sobre PVC y dispuso en la galería.	123
Figura 26. Captura de pantalla extraída de la página Web de la galería Higher Pictures. En la figura podemos ver la imagen del registro fotográfico retocado de la exposición sin título de Artie Vierkant.	129
Figura 27. (Vierkant, 2013). Configure 5, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.....	137
Figura 28. (Vierkant, 2013). Configure 6, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.....	138

Figura 29. (Vierkant, 2013). Configure 7, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.	x 139
Figura 30. (Vierkant, 2013). Configure 8, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.	140
Figura 31. (Vierkant, 2013). Color Rendition Chart Wednesday 5 December 2012 5:15PM, 2013. Impresión UV sobre Sintra. 28,8 x 20,6 cm. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.	142
Figura 32. (Vierkant, 2013). Color Rendition Chart Thursday 28 March 2013 2:44PM, 2013. Impresión UV sobre Sintra. 28,8 x 20,6 cm. Imagen tomada de la página Web del artista.	143
Figura 33. (Dullaart, 2013a). Jennifer in paradise, 2013. Imagen digital redistribuida digitalmente con mensaje encriptado. Imagen descargada de la página Web del artista.	152
Figura 34. (Dullaart, 2013a). YouTube as a Sculpture (moulding), 2013. Ocho molduras decorativas de yeso. Medidas variables. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	160
Figura 35. La imagen muestra una captura de pantalla de una navegación realizada desde la Web http://untitledinternet.com . En concreto visualizando la página Web de la Universidad de Bellas Artes de Barcelona.	161
Figura 36. (Dullaart, 2013a). Vistas de la exposición Jennifer in Paradise, 2013, en la galería Future Gallery de Berlín. En primer plano vemos la obra Transparency Drawing #1, 2013. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	163
Figura 36. (Dullaart, 2013a). Vistas de la exposición Jennifer in Paradise, 2013, en la galería Future Gallery de Berlín. En primer plano vemos la obra Transparency Drawing #1 (2013). Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	164
Figura 38. (Dullaart, 2013a). Untitled (Prism Provider timeline), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	168
Figura 40. (Dullaart, 2013a). Untitled (Close Moon), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	170
Figura 41. (Dullaart, 2013a). Untitled (Lascaux Cows), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	171
Figura 42. (Dullaart, 2013a). Transparency Drawing #1, 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.	179
Figura 48. (Grilo, 2015). Vista de la instalación de Rubén Grilo en la exposición colectiva Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles, 2015, en Künstlerhaus-Halle für Kunst & Medien de Graz. Foto: Markus Krottendorfer. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	195
Figura 49. (Grilo, 2014a). Pattern Free. Ripped from Zara, indigo version I, 2013. Patrones de desgaste vaquero y rasgados de Zara replicados sobre tejido Zara. CIRCA Projects, Newcastle. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	197

Figura 50. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	xi 205
Figura 51. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	206
Figura 52. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	207
Figura 53. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	208
Figura 53. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	209
Figura 55. (Grilo, 2014b). High Five Zara composition01.ai (the Poignant), 2014. Lavado láser y corte láser sobre tejido denim índigo estirado en marco de aluminio, botones y costuras. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	216
Figura 56. (Grilo, 2014b). High Five Zara composition05.ai (the Proper), 2014. Lavado láser y corte láser sobre tejido denim índigo estirado en marco de aluminio, botones y costuras. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	217
Figura 57. (Grilo, 2013). Vistas de la galería Nogueras Blanchard con trabajos de Rubén Grilo en abc Art Berlin Contemporary. Berlín, 2013. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.	230
Figura 58. Ricardo Trigo. Vistas de la exposición Background Immunity (2016). Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.	268
Figura 59. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Preresolutions (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Robertson realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero.	271
Figura 60. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Handy Rules (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Phillips realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero.	272
Figura 61. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Handy Rules (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Pentalobe de Apple realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero.	273
Figura 62. Ricardo Trigo. Vistas de la exposición Background Immunity (2016). Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.	274
Figura 62. Ricardo Trigo. Preresolutions (2016). Panel Plexiglás, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.	277
Figura 64. Ricardo Trigo. Handy Rules (2016). Dos paneles Vivak, aspirina sintetizada domésticamente, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.	279
Figura 65. Ricardo Trigo. Handy Rules (2016). Dos paneles Plexigás, jabón, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.	280

Figura 66. Ricardo Trigo. Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881) (2016). Dos paneles Vivak, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS, hollín y polvo de pared. 170 x 90 cm. Foto: Pep Herrero.....	xii 282
Figura 67. Ricardo Trigo. Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881) (2016). Dos paneles Vivak, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS, hollín y polvo de pared. 170 x 90 cm. Foto: Pep Herrero.....	283
Figura 68. Ricardo Trigo. Background Immunity (Pellet stove version) (2016). Detalle del interior de la estufa de pellets. Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.....	289
Figura 69. Ricardo Trigo. Background Immunity (video version) (2016). Vídeo HD (15 min) proyectado sobre una caja de madera para el transporte de las obras expuestas en la exposición. Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.....	290
Figura 70. (Beier, 2015a). Vistas de la exposición sin título de Nina Beier en la Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	293
Figura 71. (Beier, 2015a). Persian Carpets & Snails & Horse Tack, 2015. Saco de dormir, 5 corbatas Hermès, aislamiento sintético y nylon. 177.8 x 121.9 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	309
Figura 72. (Beier, 2015a). Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants, 2015. Peluca de cabello natural, chaqueta, corbatas Hermes, aislamiento sintético y nylon. 154 x 121.9 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	310
Figura 73. (Beier, 2015a). Vistas de la exposición sin título de Nina Beier en la Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	321
Figura 74. (Beier, 2015a). Plunge, 2015. Grifo, monedas, resina y copa de vino. 74.3 x 24.1 x 24.1 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	324
Figura 75. (Beier, 2015a). Plunge, 2015. Huesos, tijeras, resina y copa de vino. 74.3 x 24.1 x 24.1 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	325
Figura 76. (Beier, 2015a). Female Nude, 2015. Coco fesse y tierra fertilizada. 44.5 x 106.7 x 81.3 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.....	303
Figura 77. (Domanović, 2016). Vistas de la exposición Bulls Without Horns, 2016. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.	326
Figura 78. (Domanović, 2016). A Note From Boris Ephrussi to James Watson, 2016. Panel electroluminiscente. 34 x 25 x 4 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.	331

Figura 79. (Domanović, 2016). Bulls Without Horns: Alison With the Bulls, 2016.	xiii
Impresión montada sobre Diasec. 150 x 200 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín.	
Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.	345
Figura 80. (Domanović, 2016). Bulls Without Horns: Spotigy's Poll, 2016. Impresión	
montada sobre Diasec. 150 x 200 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto:	
Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.	346
Figura 81. (Domanović, 2016). Vistas de la exposición Bulls Without Horns, 2016.	
Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya	
Leighton.	355
Figura 82. (Domanović, 2016). Votive: Hare, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser,	
poliuretano, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm. Galería	
Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.	
.....	356
Figura 83. (Domanović, 2016). Votive: Partridge, 2016. Plástico PA sinterizado con	
Láser, poliuretano, aluminio, cobre, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x	
68 x 38 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la	
galería Tanya Leighton.	357
Figura 84. (Domanović, 2016). Pomegranate, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser,	
poliuretano, aluminio, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm.	
Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya	
Leighton.	358
Figura 85. (Domanović, 2016). Pomegranate, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser,	
poliuretano, aluminio, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm.	
Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya	
Leighton.	359

Forma y contenido de la tesis

Informacionismo. Formas de colonización del progreso técnico sobre prácticas artísticas 2010 – 2016 es una tesis doctoral teórico Práctica en la que a través del análisis del trabajo artístico de Philippe Decrauzat, Ryan Gardner, Camille Henrot, Artie Vierkant, Constant Dullaart, Rubén Grilo, Nina Beier y Aleksandra Domanović, se abordan cuestiones que tienen que ver con la integración de las nuevas tecnologías de la información y sus discursos teóricos en la propia gramática del discurso artístico contemporáneo. En ese sentido, la selección de artistas propuestos responde a intereses que se ven reflejados en mi propia Práctica artística Personal. De esa forma, la deriva teórica realizada a través de la pequeña muestra de los ocho artistas deviene una extensión de mi propio campo de experimentación, investigación e interés. Una especie de extensión de mi propio trabajo a partir del trabajo de los otros.

Formalmente, el trabajo se estructura a través de cinco capítulos, cada uno de los cuales se articula mediante uno o dos de los artistas seleccionados. Así, expresado de forma muy resumida, en la tesis recorremos inicialmente las relaciones entre modernidad y posmodernidad, argumentos vertidos sobre el trabajo de Philippe Decrauzat y Ryan Gardner. Seguidamente a modo de bisagra y con Camille Henrot, introduciendo planteamientos filosóficos y científicos que nos inducirán a plantear nuevos horizontes discursivos sobre la Práctica artística

de Henrot, y dejar así aparcados los planteamientos teóricos del arte sustentados en el binomio modernidad-Posmodernidad. Para introducirnos después con el siguiente capítulo junto a Artie Vierkant y Constant Dullaart en analizar el impacto que ejercen los medios tecnológicos derivados del uso masivo del ordenador en la gramática del propio discurso artístico. Después de ahí, junto a Rubén Grilo y mi propia práctica, pasamos a perfilar los principales argumentos de la sociedad occidental a la hora de dibujar su Proyecto de desarrollo tecno-cognitivo, desde finales del siglo XIX hasta nuestro Presente. Finalmente, cerramos nuestra investigación con Nina Beier y Aleksandra Domanović, poniendo nuestra atención a ciertos análisis históricos y posicionamientos políticos como el feminismo, que abordan de lleno la tensión entre la biología, tecnología y cultura.

En resumen, la tesis desea ser una reflexión y una investigación alrededor de cómo al discurso artístico, pasada la primera década del siglo XXI, se le acopla paulativamente la fuerza de la cultura informatizada y su interdependencia tecnológica, situándonos en una senda en la que ya no somos capaces de discernir si el arte puede reclamar un espacio de autonomía fuera de la normatividad tecno-cognitiva a la que éste se circunscribe¹.

¹ Texto redactado con la fuente Drunk Arial. Tipografía Arial modificada. Archivo of. Ricardo Trigo, 2016. Descargable en <http://www.ricardotrigo.net>

Capítulo 1

Abstracción referencial. Índices posmodernos

En el capítulo 1 vamos a analizar, inicialmente el trabajo de Philippe Decrauzat, y posteriormente el trabajo de Ryan Gardner. Sus obras nos servirán para definir un tipo de abstracción formalmente muy similar a trabajos icónicos de la tradición del arte abstracto, trabajos que nos pueden recordar a obras de artistas minimalistas como Robert Morris, Frank Stella, piezas Op-art de la artista Bridget Riley, obras pertenecientes al expresionismo abstracto, objetos de la Bauhaus o trabajos del constructivismo ruso de principio de siglo XX. Las propuestas de ambos artistas se basan en utilizar ciertos códigos y semejanzas formales que nos remiten a obras muy icónicas de la historia del arte abstracto. Sin embargo, su objetivo es el de realizar un giro conceptual sobre esas semejanzas y códigos, de conducir al espectador a lugares alejados de los lugares habituales de recepción de la obra abstracta. Esta operación conceptual la realizan de distintas formas, ya sea mediante el aporte de alguna información al margen de la obra y que afecta a la propia naturaleza de ésta, o con juegos en el propio título de la pieza. Este modo de abordar el lenguaje abstracto confiere a sus prácticas un matiz diferencial con respecto a las formas que evocan, y abre un nuevo escenario en el que es posible reflexionar sobre sus modos de operar y el lugar que ocupan hoy con respecto a sus referentes.

Philippe Decrauzat. Desmoralizando referencias

Vamos a recorrer varias exposiciones del artista suizo Philippe Decrauzat, concretamente *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1,2,4 y 5), realizada en el House of Art Ceské Budejovice de la República Checa, y *Corps Flottants* (Decrauzat, 2013a) (Figuras 6,9 y 10) realizada en la galería Española Parra & Romero de Madrid. Nos aproximaremos al trabajo de Decrauzat y estableceremos puntos de encuentro y desencuentro con movimientos de la década de 1960 como la abstracción pospictórica, el minimalismo y el Op-art, mediante la selección de distintos puntos de vista sobre cada uno de ellos. El objetivo de este fragmento es analizar la obra de Decrauzat y contextualizarla en un marco actual, ver como operan sus formas y que relación establece con la herencia del arte abstracto que evocan.

Formas expansivas

La exposición *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1, 2, 4 y 5), está compuesta de tres espacios a través de los cuales se despliegan cuatro propuestas distintas. La sala principal acoge las piezas *Pinturas* (Figura 1 y 2), una segunda sala muestra tres dibujos en tinta sobre papel *D.T.A.B.T.W.H.A.H.E.* (Figura 4) mientras que en la tercera sala podemos ver la película en 16mm *Screen-o-Scope* (Figura 5). Para finalizar, una quinta pieza *Méthode d'objectivation critique, (dispersion)* (Figura 1 y 2) concluye la exposición, se trata de unos pequeños fragmentos en forma de círculos y de

líneas orgánicas dispuestos por el suelo de la primera sala, inspirados en partes de una silla de finales del siglo XIX y moldeados en hormigón.



Figura 1. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición On the Retina, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

El primer espacio (Figura 1 y 2) acoge una serie de telas recortadas en forma de líneas diagonales, dispuestas individualmente y pintadas con acrílico, presentadas a modo de secuencia exponencial: primero una diagonal a la izquierda, luego otra a la derecha y seguidamente otra constituida con cuatro diagonales y formando una doble X y una W. En estas pinturas, la tela se ajusta a la forma representada Shaped Canvas, utilizando el mismo recurso formal que

artistas pertenecientes a la abstracción pospictórica de la primera mitad de los años 1960 en Estados Unidos. Carla Beatriz Franco Ruschmann (Ruschmann, 2003) definiendo la abstracción pospictórica en su tesis doctoral *Arte geométrico: Análisis y tendencias de su desarrollo plástico*, comenta:

La obra geométrica de esta tendencia usualmente es realizada con pocos elementos, sencilla y pura en cuanto a formas y colores, con una lectura muy clara e inmediata. Como novedades técnicas aporta la adecuación del soporte a la forma expresada. (p.178)

La semejanza de los principios formales de la abstracción pospictórica con la serie de pinturas *Pinturas* (Figura 1 y 2) de Decrauzat es más que evidente. Sin embargo, Decrauzat siempre presenta sus pinturas junto a otros elementos, provocando una nueva lectura, además de la referencia más obvia. Este principio tan definido acerca del posicionamiento de la abstracción pospictórica, que también será compartido posteriormente dentro del minimalismo por algunos de sus integrantes como en el caso del norteamericano Frank Stella, es el que, Amalia Martínez Muñoz (Martínez, 2001) analiza de la siguiente manera:

Durante la década de los sesenta, la búsqueda de una pureza pictórica exenta de toda espacialidad que pudiera provocar efectos de figura y fondo, le llevó a realizar una serie de cuadros negros surcados por líneas blancas (...). Ese extremo reduccionismo de color y forma, era la fórmula con la que Stella quería afirmar el carácter objetual de sus pintura, eludiendo todo posible contraste de

valor que pudiera derivar en un efecto ilusorio de profundidad. (...). Al adecuar la forma de la superficie pictórica a las geometrías pintadas, se elimina toda diferencia entre la figura y su representación; los cuadros se presentan como una lograda síntesis entre la estructura interna y externa de la pintura. (p.78)



Figura 2. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición *On the Retina*, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

Anna Maria Guasch (Guasch, 1997) explica los principios ideológicos de la abstracción pospictórica de la mano del catálogo de la exposición *Toward a New Abstraction* de 1963 realizada en el Jewish Museum de Nueva York, en la que participaron artistas como Frank Stella y Kenneth Noland, de la siguiente manera:

(...) habían propuesto un arte purista, liberado de los esquemas relacionales, basado en la simetría, en la repetición modular y en la ausencia de sistemas ilusionistas. Era, pues, el momento de la estética formalista, aquella que defendía que el arte visual debía limitarse a la experiencia visual, sin ninguna referencia a otras categorías de experiencia, aquella a la que sólo interesaban los problemas formalistas del arte y que anteponían a cualquier otro atributo pictórico o escultórico, el de la calidad. (Guasch, 1997, p.153)

En este caso Decrauzat, a pesar de resolver formalmente la serie de *Pinturas* (Figura 1 y 2) de un modo muy similar a como lo hacía Stella en obras como *Telluride*, *Creede I*, *Creede II* de 1961, tiene un objetivo muy distinto. El objetivo de Decrauzat, como veremos, es el desplegar las diagonales en otros contextos, como por ejemplo en la exposición *Anisotropy* (Decrauzat, 2011c) (Figura 8), realizada por el artista también en el 2011 en Le Plateau/FRAC de París, donde emplea los mismos recursos gráficos, las diagonales negras, para presentarlos dispuestas sobre un mural de corte ilusionista, transgrediendo el principio de la abstracción pospictórica y como dilucidaremos, cualquier otro determinismo estilístico.

Con dos elementos geométricos simples, dos líneas en diagonal, ya sean pintadas sobre la pared o como en el caso que nos ocupa en la exposición *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1,2,4 y 5), sobre tela, Decrauzat realiza distintas combinatorias posibles entre ellas, presentándolas de forma

individual o de forma acumulativa, como objeto o incorporadas en el espacio arquitectónico. Siempre mediante el mismo gesto, cruzándolas o superponiéndolas, el artista nos presenta una amalgama de formas posibles de cómo percibir diagonales, pasando de la contemplación de la diagonal como objeto a la contemplación de la diagonal como elemento transformador del espacio (como propuesta ilusionista). Decrauzat nos induce a recordar distintos enclaves de la historia del arte abstracto, mezclando métodos y formas heredadas de movimientos como la abstracción pospictórica, el minimalismo o el Op-art. La radicalidad de su obra reside en transitar por distintos hitos de la tradición del arte abstracto geométrico presentándola de forma fragmentada ante nosotros. Copiando sus formas y sus estrategias, haciéndolas coexistir en un mismo plano, y colisionando postulaciones que históricamente estuvieron opuestas.

Es interesante rescatar algunas de las declaraciones de intenciones que definieron el arte minimalista de los años 1960 para ver las distancias respecto al trabajo de Decrauzat. Lourdes Peñaranda Quintero (Peñaranda, 2010) en su tesis doctoral titulada *Donald Judd ilusionista*, analiza la gestación del minimalismo norteamericano durante la década de los años 1960 mediante el análisis de textos de artistas y otros agentes implicados en la época como los críticos Lawrence Alloway, Lucy Lippard, Barbara Rose o Michael Fried. De esa forma, Peñaranda (Peñaranda, 2010) articula su recorrido prestando especial

atención a la figura de Donald Judd, que fue un pilar fundamental a la hora de dibujar las bases conceptuales del minimalismo.

En primera instancia, según Peñaranda (Peñaranda, 2010), si algo caracterizó el arte minimalista fue la ruptura conceptual que generó respecto a la tradición del arte geométrico europeo de las primeras vanguardias artísticas y respecto a tendencias como el *action painting* también de los años 1960, en las cuales la subjetividad del artista permanecía muy presente y ejercía como energía articuladora para la formalización de la obra. Peñaranda escribe al respecto:

(...) es *Black, White and Gray* la primera exposición colectiva directamente identificada como *minimalista* que se realiza en un museo, el Wadsworth Athenaeum, en Hartford, Connecticut, en 1964, organizada por Samuel Wagstaff. La exposición incluía 22 artistas de diferentes generaciones y tendencias que se relacionaban por una supuesta afinidad basada en la ausencia de color; entre ellos se encontraban personajes tan variados como: Newman y Reinhardt; Stella, Johns, Rauschenberg, Twombly, Warhol, Lightenstein, Dine e Indiana; Kelly, Agnes Martin, Liberman y Parker; Morris, Truitt, Flavin y Tony Smith; junto con George Brecht, James Lee Byars, Robert Moskowitz y Jean Follet. (...) Era un intento de Wagstaff por presentar la nuevas propuestas y estética de los sesenta, que reaccionaban ante las alusiones de sensibilidad del expresionismo y el *action painting*. (Peñaranda, 2010, p.8)

Es en este sentido que el minimalismo, a parte de caracterizarse por la aparente simplicidad de sus formas reducidas al máximo grado de inexpressión subjetiva, introdujo también procesos de industrialización en su producción. Así, determinó una nueva forma de hacer y abrió una nueva perspectiva desde la que abordar la obra artística, mediante el desligamiento de cualquier marco de referencia que mantuviera un diálogo ajeno a la propia fisicidad de la obra. Principio diametralmente opuesto a la propuesta de Decrauzat. En ese sentido es interesante rescatar de la mano de Peñaranda (Peñaranda, 2010) la opinión de Donald Judd refiriéndose a la exposición *Black, White and Grey* de 1964:

El texto de Judd es mayoritariamente descriptivo; sin embargo asume una posición y establece algunas diferencias. Para Judd (2005:118), las propuestas de Robert Morris, Robert Rauschenberg y George Brecht, constituyen las más extremas en cuanto a la actitud inclusiva de sus obras y la cercanía a la inexistencia, a la presentación de la nada con objetos claramente identificados como arte. (...). Pero son Flavin y Stella, los que para Judd (2005: 119), conforman las propuestas más complejas de la muestra, ya que se relacionan directamente con las intenciones de la neutralidad de la misma, (...). Judd establece también tres precedentes a la nueva actitud. Las pinturas de Ad Reinhardt por su cercanía a la nada (2005:118), (...). Las obras de Jasper Johns, a quien identifica más con Morris y Brecht por el manejo de la existencia del arte en la mínima expresión del objeto cotidiano. (Peñaranda, 2010, p.8-10)

La idea de que la obra haga referencia a sí misma y se agote en sí misma a la vez es una idea capital para entender el espíritu del minimalismo, y para entender el giro conceptual que propone el trabajo de Decrauzat. En esa misma línea, Donald Judd desarrolló la idea de que una obra debe ser “interesante de mirar”. Así lo especificaba en su texto *Specific Objects*, publicado por el mismo Judd en 1965 en el *Arts Yearbook*, número 8, que Pañaranda recupera con las palabras de Judd:

(...) antes la calidad se alcanzaba a través de la posible complejidad de los elementos compositivos o narrativos, ahora esta complejidad y calidad no se expresa literalmente, sino a través de su reducción a una única totalidad que es lo que hace que la obra sea interesante de mirar. (Peñaranda, 2010, p.17)

Decrauzat, por el contrario, realiza precisamente lo opuesto: su obra llega a la complejidad, no a partir de la lectura de cada pieza por separado, sino a partir de la colisión de las partes, es decir, a partir de la lectura fragmentada de las alusiones dispares que el conjunto de sus obras señalan. Si el minimalismo predicaba que la obra hiciera referencia a sí misma, el trabajo de Decrauzat se despliega haciendo referencia, a través de las partículas estilísticas de cada una de las obras que conforman sus exposiciones.

Siguiendo con la exposición *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1,2,4 y 5) de Decrauzat que nos ocupa, la obra *Méthode d'objectivation critique, (dispersion)* (Figura 1 y 2) se despliega y se suma a lo largo del espacio central de la exposición. Se trata de varios elementos repartidos por el suelo a través de

los distintos espacios expositivos. Estos elementos con forma orgánica y moldeados en hormigón son fragmentos de una silla *Thonet nº14* (Silla Thonet número 14, 2011). El diseño de la silla original *Thonet nº14* recibió en 1867 una medalla de oro en la *Exposición Mundial* de París, producida a finales de la década de 1850 por la compañía Thonet. Se trata de una silla constituida por seis piezas de madera de haya curvada mediante vapor. Dicha silla fue elogiada por su fácil ensamblaje, hecho que facilitaba el ahorro de espacio durante su transporte para ser comercializada.



Figura 3. (Silla Thonet número 14, 2011). Silla diseñada por Michael Thonet en 1859. En Wikipedia. Foto de Holger.Ellgaard.

Lo que propone Decrauzat es desmontar y luego ensamblar distintas partes de la silla para construir nuevas formas. Este ejercicio de desmontaje y posterior montaje le sirve al artista para articular su principal e interesante “modus operandi”, presentando sobre un escenario constituido por elementos irreconocibles un elemento en apariencia abstracto pero que hace referencia

directa a un objeto real y de orden utilitario. Este hecho se repite constantemente en la obra de Decrauzat y es, como podremos ver, la cualidad específica que reactiva de forma renovada el modo en que se nos presenta la obra abstracta.

Una tercera sala acoge los tres dibujos *D.T.A.B.T.W.H.A.H.E.* (Figura 4) en tinta sobre papel y a doble cara, colgados perpendicularmente a la pared de manera que se pueden ver las dos caras del dibujo y es posible recorrerlo tridimensionalmente. Las letras del título corresponden a las iniciales de las palabras que conforman la frase "Does the angle between two walls have a happy ending". Frase a su vez extraída del texto de un collage de 1967 realizado por J. G. Ballard y publicado en el número 33 de la revista británica *Ambit*. En dicho collage vemos el texto y el dibujo en blanco y negro de una mujer masturbándose. El título del dibujo sirve a Decrauzat para volver a colocar un sustrato, una información específica, una referencia bajo la superficie geométrica de los dibujos.

Por otra parte, el recurso formal de los dibujos de Decrauzat están inspirados en la obra del artista polonés Wacław Szpakowski (1883 -1973). Szpakowski fue un artista, arquitecto y fotógrafo que nunca se dedicó al arte profesionalmente, y que solamente empezó a darse a conocer a finales de su vida, gracias a una exposición colectiva en 1968 en el Museo nacional Sztuki de Lodz y posteriormente en 1994 con dos exposiciones más importantes, una en el Museo Nacional de Warsaw y la otra en el Museo Willem Hack de Ludwigshafen (Johnson, T; Jedrzejewski, F, 2013, p.8). Más recientemente, tres de sus obras

han sido presentadas en la exposición *Inventing Abstraction, 1910–1925* ("Inventing Abstraction, 1910–1925 | MoMA", 2012) en el MoMA de Nueva York. Son conocidos sus trabajos en tinta sobre papel, en los que realiza unas composiciones geométricas y laberínticas sin fin, donde el resultado final deriva en una suerte de efecto óptico sobre el espectador. Su trabajo sigue el eje argumental de la concepción moderna de un orden universal que puede ser expresado a través de la geometría y la matemática, y así lo recuerda Janusz Zagrodzki: "He tried to grasp and formulate the rules of geometry of the world, he regarded the rules of symmetry and repetitions to be the main features characterizing both unanimated and animated world" (Zagrodzki, s.f).

Decrauzat yuxtapone a J.G. Ballard contra Szpakowski: a la pregunta "Does the angle between two walls have a happy ending?", la respuesta de los laberintos infinitos a doble cara de Decrauzat parece inducir al espectador a hallar una respuesta que será, por lo menos, extraña. El hecho de confrontar al espectador a dos imágenes paralelas tan opuestas gramaticalmente, en dos categorías tan dispares (por un lado una mujer masturbándose y por el otro, unas imágenes de geometrías de laberintos infinitos), muestran dos ideas que tan solo pueden conducir a plantearse dos posibles deducciones. Por un lado, que el artista intenta generar algún tipo de alegoría simbólica acerca del gesto de masturbarse como momento infinito de placer, o por el contrario, que está intentando despotenciar e ironizar acerca de las cargas ideológicas iniciales de los trabajos de Szpakowski mediante la interferencia (la mujer masturbándose)

sobre la pulcritud de las ideas germinales del artista polonés. En cualquier caso, Decrauzat presenta las composiciones geométricas como algo que quiere desvincular de su referencia inicial, para decirnos, al fin y al cabo: “Que lo que se ve no es lo que uno piensa que ve.”



Figura 4. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición *On the Retina*, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

La pieza que cierra la exposición *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1,2,4 y 5) es la proyección de película en 16 mm *Screen-o-Scope* (Figura 5). La película está montada a partir de escenas de la película *Rashomon* de 1950 del director Akira Kurosawa. Decrauzat selecciona las escenas de la película en las que la cámara enfoca hacia el sol que irradia entre las ramas de los árboles. El fuerte contraste en blanco y negro de la película de Decrauzat, transforma el film en una sinfonía de luz parpadeante, de una manera

cada vez más intensa, hasta abstraerse de su referencia inicial. La intermitencia de la película desestabiliza nuestra mirada haciéndola vibrar, consiguiendo un efecto ilusorio sobre nuestra percepción.



Figura 5. (Decrauzat, 2011a). Vistas de la exposición *On the Retina*, 2011. House of Art Ceské Budejovice, República Checa. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

Forma arquitectónica

En la segunda exposición, *Corps Flottants* (Decrauzat, 2013a) (Figuras 6, 9 y 10), realizada en la galería Madrileña Parra & Romero, Decrauzat nos presenta tres bloques de piezas repartidos en dos espacios. En el primer espacio de la galería nos encontramos una pieza escultórica, *Light Space Modulator* del año 2002, formada por dos tubos de acero en forma de "T"

invertida, colgada del techo y con dos luces parpadeantes en los extremos de la superficie horizontal de la "T". En el centro del espacio principal de la galería nos encontramos una escultura de grandes dimensiones y fragmentada en dos partes. *Myodesopsia* (Figura 6), cruza e invade todo el espacio central de la galería, mientras cuelgan sobre las paredes tres pinturas de la serie *On Cover* (Figura 9 y 10), constituidas por diagonales rojas y azules, entrecruzadas y creando distintos ritmos visuales ondulatorios.

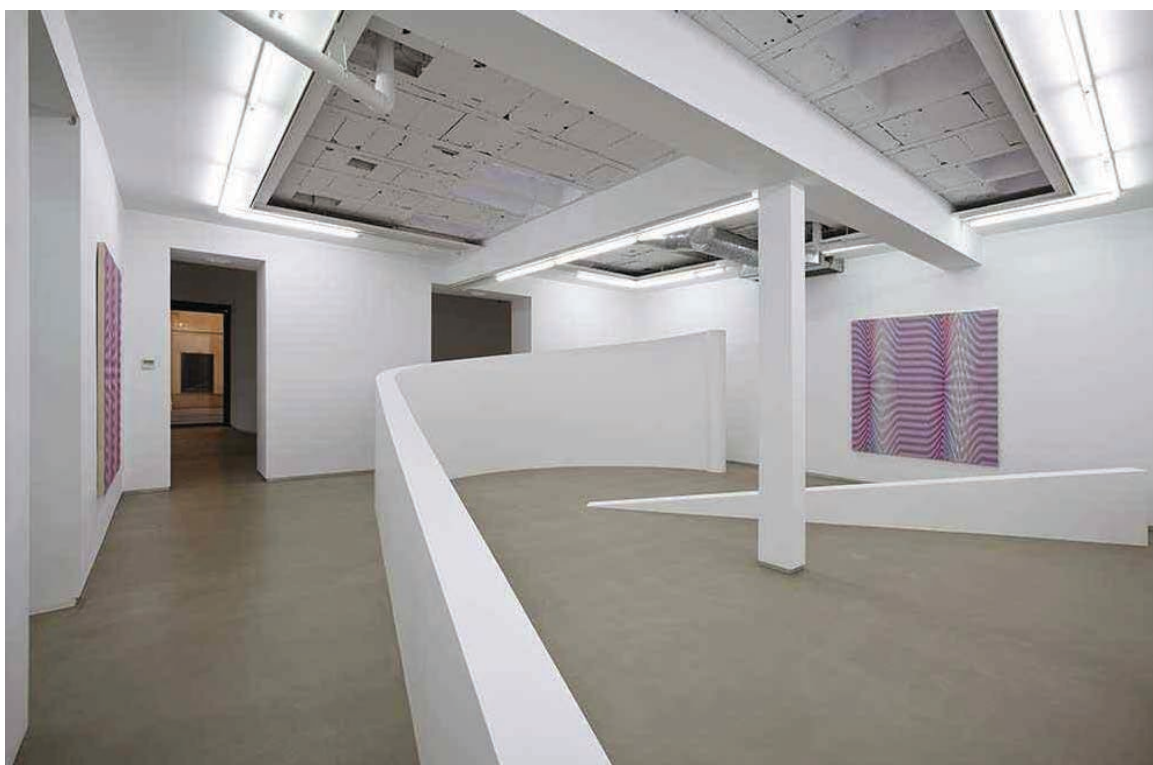


Figura 6. (Decrauzat, 2013a). Vistas de la exposición *Corps Flottants*, 2013. Galería Parra & Romero, Madrid. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

Una vez más, los trabajos de Decrauzat vuelven hacer referencia a algo que queda fuera de la autorreferencia del propio lenguaje abstracto aparente. En el caso de la obra *Light Space Modulator*, la primera pieza que nos encontramos

en la exposición, el ritmo de parpadeo de las dos luces no es un ritmo aleatorio, sino que es un bucle formado por una secuencia de once minutos. Esta partitura rítmica está inspirada en una secuencia de la película de terror *El exorcista II* de 1973 y de John Boorman y Rospo Pallenberg. En dicha secuencia, los dos protagonistas son hipnotizados por una lámpara que se sincroniza paulatinamente al ritmo cardíaco de los personajes. En este caso, el efecto es el mismo que se da en la película *Screen-o-Scope* (Figura 5), donde el artista selecciona una referencia cinematográfica y la transforma en pulsaciones lumínicas, en algo puramente rítmico. Siguiendo el recorrido de la exposición y volviendo a la sala principal de la galería, se encuentra la escultura principal de la exposición, *Myodesopsia* (Figura 6), una gran línea recta que nace desde un punto cero y va alzándose hasta acabar curvándose. *Myodesopsia* (Figura 6) es una reproducción de un elemento arquitectónico existente, pero representado en dos partes en el espacio expositivo. Los dos fragmentos están inspirados en una parte arquitectónica de la Villa Malaparte (Villa Malaparte, 2005) (Figura 7), situada en un acantilado frente al mar Mediterráneo en Italia. Concretamente, se trata de un muro que yace en la terraza-solarium de la casa. La casa fue diseñada por el escritor Curzio Malaparte en 1937. A primera vista, el gran elemento geométrico que Decrauzat presenta en la galería recuerda a las esculturas minimalistas de Robert Morris *Seven geometric plywood structures painted grey* de 1964, por su simplicidad objetual y uniformidad.



Figura 7. (Villa Malaparte, 2005). Capri, Italia. 2005. En Wikipedia. Foto de Peter Schüle.

Sin embargo, el juego referencial de Decrauzat, a pesar de la imponente y clara referencia del objeto al minimalista, añade una segunda referencia fuera de ese principio histórico, añade al objeto una cita, una nota al margen que nos dirige a un muro que yace sobre la terraza de una casa que está construida en un acantilado frente al mar. Por otra parte, el título de la pieza "Myodesopsia", en español "Miodesopsias", es un término que también se conoce como "cuerpos flotantes" (título de la exposición), un efecto visual que se da en el propio ojo, debido muchas veces al envejecimiento natural del músculo ocular. Los "cuerpos flotantes" son un conjunto de manchas o filamentos en el

campo visual, que se presenta mediante la aparición de opacidades en el humor vítreo, proyectándose la sombra de estas sobre la retina, provocando así, la proyección de estos pequeños elementos cuando el sujeto está mirando. Esa idea es una interesante metáfora de como el objeto presentado, *Myodesopsia* (Figura 6), puede ser entendido como un “cuerpo flotante” para nuestra mirada, un cuerpo, un objeto que no se nos presenta de forma clara, nítida, es un objeto minimalista pero a su vez no lo es. ¿Qué es exactamente? ¿Es una maqueta? Decrauzat es consciente de estas preguntas y utiliza esa interferencia como principio estructural de su trabajo. Una vez más nos revela las operaciones que se dan inevitablemente en los procesos cognitivos de entendimiento, en los cuales interviene inexorablemente la memoria que activamos sobre la disciplina “arte”.

Es interesante rescatar en este punto la visión que dio Michael Fried respecto al minimalismo en el texto *Arte y objetualidad* publicado inicialmente en 1967 en la revista *Artforum*. Michael Fried arremetía contra el minimalismo a partir de una reflexión concebida desde la idea de un “arte puro”, frente a las nuevas formas de relación con el espectador que la obra minimalista estaba proponiendo. En la introducción del texto de Michael Fried, Carolina Benavente Morales expone:

El rechazo del arte minimal por Michael Fried obedece a su defensa formalista de un arte “puro” cuyo foco consistiría en la elaboración de imágenes. Y, en efecto, las vanguardias se despojan crecientemente de ellas o bien las usan como parte de una relación artística que, en

el arte minimal, todavía se lleva a cabo en una sala, pero que pronto se expande hacia la naturaleza (land art) y la sociedad (arte relacional, arte contextual, net art, etc.). (Fried, 1967/2012 p.6)

Michael Fried (Fried, 1967/2012) tacha al minimalismo de “no arte”, respecto al “arte puro” que se despliega mediante el uso de las formas y de las combinaciones sintácticas que puedan generar entre sí los elementos que conforman una obra, obteniendo resultados que abren consideraciones de color, gesto, línea, mancha, ritmo, etc. Desde ese argumento, Fried (Fried, 1967/2012) alaba el trabajo de Anthony Caro por el uso que hace de los elementos industriales, con un fin opuesto radicalmente al minimalismo. Según Fried, Caro emplea tubos, vigas, travesaños y cilindros para ensamblarlos compositivamente como si de una sinfonía se tratase (Fried, 1967/2012 p.13). Ese uso de los elementos industriales a partir de sus yuxtaposiciones confiere a la obra un alejamiento de los atributos individuales de los materiales con los que la obra está realizada, y es este factor precisamente lo que aleja al trabajo de Caro del minimalismo.

Cabe decir que el formalismo iniciado a finales del siglo XIX había constituido un bloque discursivo y hegemónico en Estados Unidos, con el expresionismo abstracto como su máximo exponente en la década de los 1960 y bajo el fundamento teórico del mentor de Michael Fried, el famoso crítico Clement Greenberg. En ese marco y desde una perspectiva formalista, Fried detectaba acertadamente la ruptura que el minimalismo estaba proponiendo: la obra minimalista estaba vacía, su peso de significación descansaba en la

interpelación de su forma exterior con el espectador y de la presencia del material como tal. De esta manera, las obras requerirían de la presencia del espectador para activarse, para ser un simple objeto permanentemente en presente. Para Fried (Fried, 1967/2012), el arte minimalista, o como lo nombra en su texto, “arte literalista”, incide en la exploración de lo relativo a su figura, es decir a lo relativo a su forma exterior:

(...) Judd y Morris afirman los valores de la totalidad, la singularidad y la indivisibilidad –del ser de una obra, lo más cercano posible a "una cosa", a un "objeto específico" singular. Morris le dedica una atención considerable al “uso de formas de Gestalt fuerte o de tipo unitario, con el fin de evitar la división”, mientras que Judd es el principal interesado en el tipo de totalidad que puede alcanzarse mediante la repetición de unidades idénticas. El orden que opera en sus piezas, tal como lo observó una vez a propósito de las pinturas franjeadas de Stella, "es simplemente orden, similar al de la continuidad, una cosa tras otra". No obstante, tanto para Judd como para Morris, el factor crítico es la figura. Las “formas unitarias” de Morris son poliedros que se resisten a ser captados como si fuesen algo distinto de una figura singular: la Gestalt es, simplemente, “la figura constante, conocida”. Y en sí misma, en su sistema, la figura es “el valor escultórico más importante”. (...) Así, la figura es el objeto: en cualquier caso, lo que asegura la integridad del objeto es la singularidad de la figura. Es este énfasis en la figura, creo, lo que valida la impresión, compartida

por numerosos críticos, según la cual las piezas de Judd y Morris están "huecas". (Fried, 1967/2012 p.6)

Fried (Fried,1967/2012) detecta que ese desplazamiento hacia el exterior de la obra, hacia su “figura”, junto con la tendencia hacia los grandes volúmenes de las obras minimalistas, promovía la involucración del espectador como parte imprescindible para su concepción y para la transformación de la obra en un objeto más del mundo. Estas cualidades son las que para Fried llevan al minimalismo a ser un arte literalista y teatral, que promueve ante todo un desplazamiento del arte hacia la pura objetualidad. En estos términos posiciona Fried su tesis:

(...) la adhesión literalista a la objetualidad no es más que la defensa de un nuevo género de teatro; y el teatro constituye ahora la negación del arte. La sensibilidad literalista es teatral porque, para comenzar, le preocupan las circunstancias concretas en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo plantea en forma explícita. Mientras que en el arte anterior "lo que debía obtenerse de la obra se localizaba estrictamente en su interior", la experiencia del arte literal es la de un objeto en situación –objeto que, casi por definición, incluye al espectador (...). (Fried, 1967/2012 p.8)

Volviendo al caso del muro en forma de obra mininimalista de Decrauzat, *Myodesopsia* (Figura 6) lo podemos entender, visto desde la perspectiva de Fried, precisamente como lo contrario a una forma “hueca”: es

una reproducción de un muro, pero cabe también decir, y es en este punto donde la propuesta de Decrauzat se complejiza, que *Myodesopsia* (Figura 6) es también una referencia que señala al minimalismo como disciplina.

Siguiendo nuestro recorrido, el tercer elemento de la exposición *Corps Flottants* (Decrauzat, 2013a) (Figuras 6,9 y 10) se conforma de tres pinturas de la serie *On Cover* (Figura 9 y 10). En una entrevista realizada por Guillermo Parra Romero el 1 de febrero del 2013, coincidiendo con su exposición *Corps Flottants* (Decrauzat, 2013a) (Figuras 6,9 y 10) y publicada en la página Web de la galería, Decrauzat describe las tres pinturas de la siguiente forma:

Como es a menudo el caso, preexiste una imagen. En este caso concreto, se trata de la portada de la revista de divulgación científica Scientific American de 1963, dedicada a los “moirés patterns”. El artículo trata del uso que hace la ciencia de estas representaciones gráficas, demostrando la capacidad que tienen para revelar, en una secuencia regular, variaciones, cambios de ritmo, o interferencias. (Decrauzat, 2013b)

Decrauzat sigue hablando refiriéndose a la serie de pinturas de la exposición *On the Retina* (Decrauzat, 2011a) (Figuras 1,2,4 y 5):

Mi trabajo alrededor de esta ilustración empezó años atrás, cuando tomó primero la forma de una pintura mural que se desarrollaba de manera cinemática en el espacio de exposición de Le Plateau en París (2011). En paralelo, había empezado aislando algunos fragmentos de esta imagen para realizar *shaped canvas*

monocromos, simple composición a base de diagonales, de intersecciones o de elementos simples; letras, signos, formas abstractas que se desarrollan en una gramática formal por una orientación escópica; permutaciones que puntuaban varias de mis exposiciones. (Decrauzat, 2013b)

Es interesante esta declaración de Decrauzat porque confirma el uso que el artista hace del minimalismo y del Op-art, que en este caso, parece indicar que es puramente a modo de cita. El punto de referencia que nos describe es un documento de divulgación científica que explica las formas posibles en que las diagonales pueden generar distintas gramáticas visuales. Decrauzat sigue en la entrevista y explica el punto del proceso en que se encuentra actualmente:

La última etapa sale ahora mismo de la imprenta. Mathieu Copeland me ha invitado a realizar la portada del catálogo "Gustav Metzger, Auto-creative Art". Confrontado a un nuevo contexto y de vuelta a su soporte de origen, este "expanded pattern" está cargado con todas las etapas precedentes. La circulación paranoica de una imagen. (Decrauzat, 2013b)

La última frase de la cita nos parece reveladora: "la circulación paranoica de una imagen", o lo que sería lo mismo, una amplia gama de modos con los que representar diagonales sobre distintos soportes, ya sea sobre un muro, sobre un lienzo o sobre un papel impreso. Es importante visualizar ahora dos imágenes de dos exposiciones, *Anisotropy* (Figura 8) del año 2011 y *On the*

retina (Figuras 1, 2, 4 y 5), en las que podemos observar su parecido: se trata de dos imágenes casi idénticas, con un fondo distinto. Además se repite la silla explosionada en fragmentos por el suelo de ambas exposiciones, y tras los restos de hormigón, en su fondo las diagonales, en una exposición como sistema ilusorio (Op-art), y en la otra como sistema objetual (minimalismo).

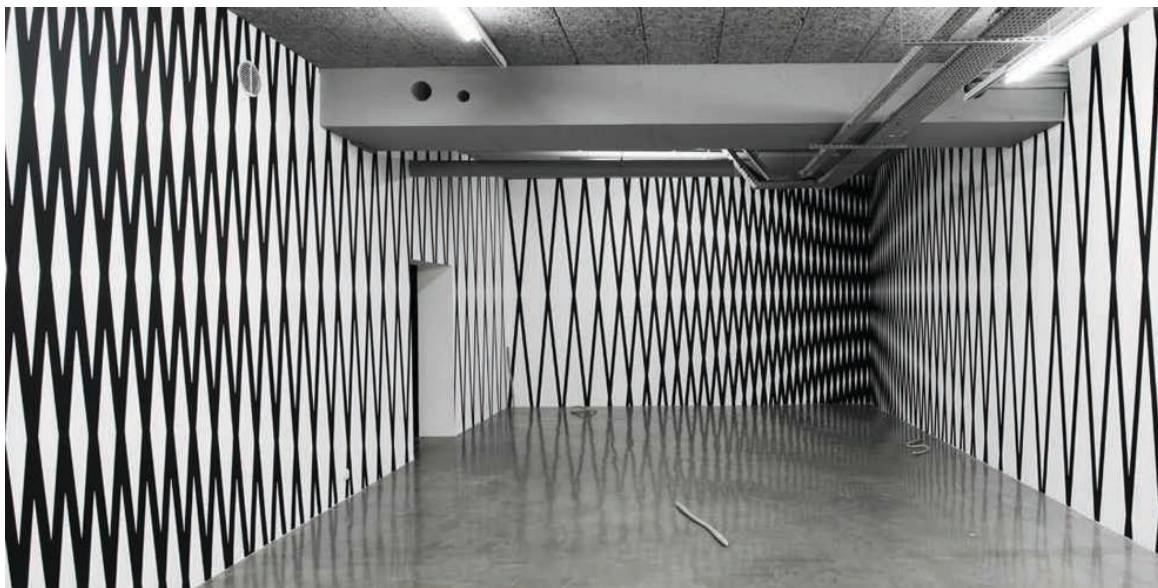


Figura 8. (Decrauzat, 2011c). Vistas de la exposición *Anisotropy*, 2011. Le Plateau/FRAC Ile de France. Foto: Martin Argyroglo. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

Nikos Stangos recoge en su libro *Conceptos del arte moderno* un capítulo titulado *Op Art* escrito por Jasia Reichardt (Reichardt, 1966). En el texto, Reichardt (Reichardt, 1966) se centra en describir los principales rasgos del Op-art, los cuales se concentran en la descripción de una práctica basada en la exploración de las posibilidades perceptivas del ojo que derivan en fenómenos ilusorios sobre el espectador. Refiriéndose a ello Reichardt describe:

En esencia posee la cualidad dinámica que provoca imágenes y sensaciones ilusorias en el espectador, ya sean que estas ocurran en la estructura física real del ojo o en el cerebro mismo. De esto uno puede deducir que el op art tiene que ver de manera fundamental y significativa, con la ilusión. (Reichardt, 1966, p.237)

La autora lee como precedentes del Op-art la técnica pictórica empleada por algunos impresionistas y posimpresionistas, ejemplificando el uso que hacía Seurat de la mezcla de colores aplicados directamente sobre el lienzo, “permitiendo que el ojo mezcle los puntos de color a cierta distancia” (Reichardt, 1966, p.238). Ese factor, en el que la actividad de las condiciones físicas de la percepción participan de la lectura de la obra, es el que para Reichard, hace que el op art sea ante todo una práctica donde la técnica y el tema confluyen en el mismo plano de significación. La autora ilustra su texto mediante ejemplos del trabajo de distintos artistas de la década de los años 1960 como Bridget Riley, Victor Vasarely, Albers, Cruz-Díez y J.R. Soto. Recogiendo las propias palabras de Albers, Reichard suscribe: “Ha demostrado lo engañoso que un color puede ser, cómo es posible hacer que diferentes colores parezcan idénticos y tres colores puedan leerse como dos o, a la inversa, como cuatro” (Reichardt, 1966, p.237). Refiriéndose a Cruz-Díez y J.R. Soto, comenta: “las obras de Cruz-Díez y J.R. Soto, donde alguna ilusión de movimiento tiene lugar mientras el espectador está en movimiento y la obra permanece inmóvil” (Reichardt, 1966, p.237).

Es atinada la lectura que realiza Jasia Reichardt (Reichardt, 1966) acerca del Op-art porque lo sitúa en un campo de experimentación formal cuyo objetivo último es el proponer una discrepancia entre las condiciones físicas de las obras y sus modos de recepción paradójicas sobre las condiciones físicas de la naturaleza humana. Posicionamiento, radicalmente opuesto al del minimalista Donal Judd, quien sitúa su práctica en el rechazo a los modelos ilusionistas de representación, y radicalmente en sintonía formal con las pinturas *On Cover* (Figura 9 y 10) de Decrauzat.

Esta vez, Decrauzat alude al Op-art con sus pinturas *On Cover* (Figura 9 y 12). A diferencia de la alusión “reversa” que realiza con *Myodesopsia* (Figura 6) sobre el minimalismo, con el Op-art establece un hilo conductor sin interrupciones respecto a sus referentes más obvios, como por ejemplo con el trabajo de Bridget Riley.

Es en este programa de alusiones directas, de guiños y de giros, con los que Decrauzat transita por los distintos enclaves de la historia del arte. Pero si no ponemos en el mismo plano las similitudes formales de los trabajos particulares de Decrauzat con sus referencias más evidentes, sino que además intentamos entender una visión conjunta de las distintas citas, probando de establecer un común denominador, probablemente hallaremos una nueva vía de lectura sobre su práctica, más acorde con el modo en que articulamos el conocimiento que poseemos sobre el arte y sus posibles vías de despliegue y

articulación, que con una simple práctica fundamentada en la repetición de códigos.

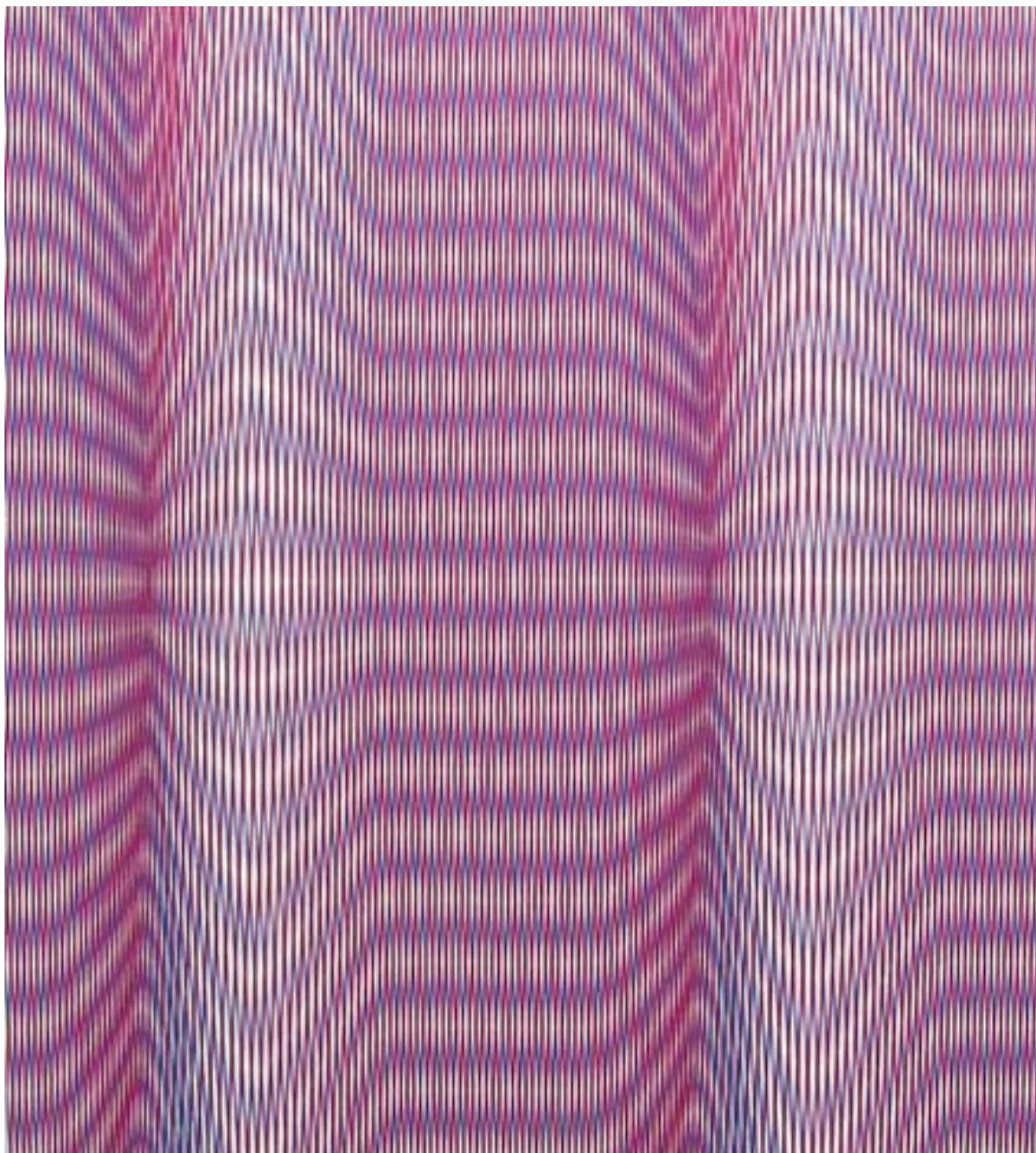


Figura 9. (Decrauzat, 2013a). On Cover, 2013. Acrílico sobre lienzo. 200 x 180 cm. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

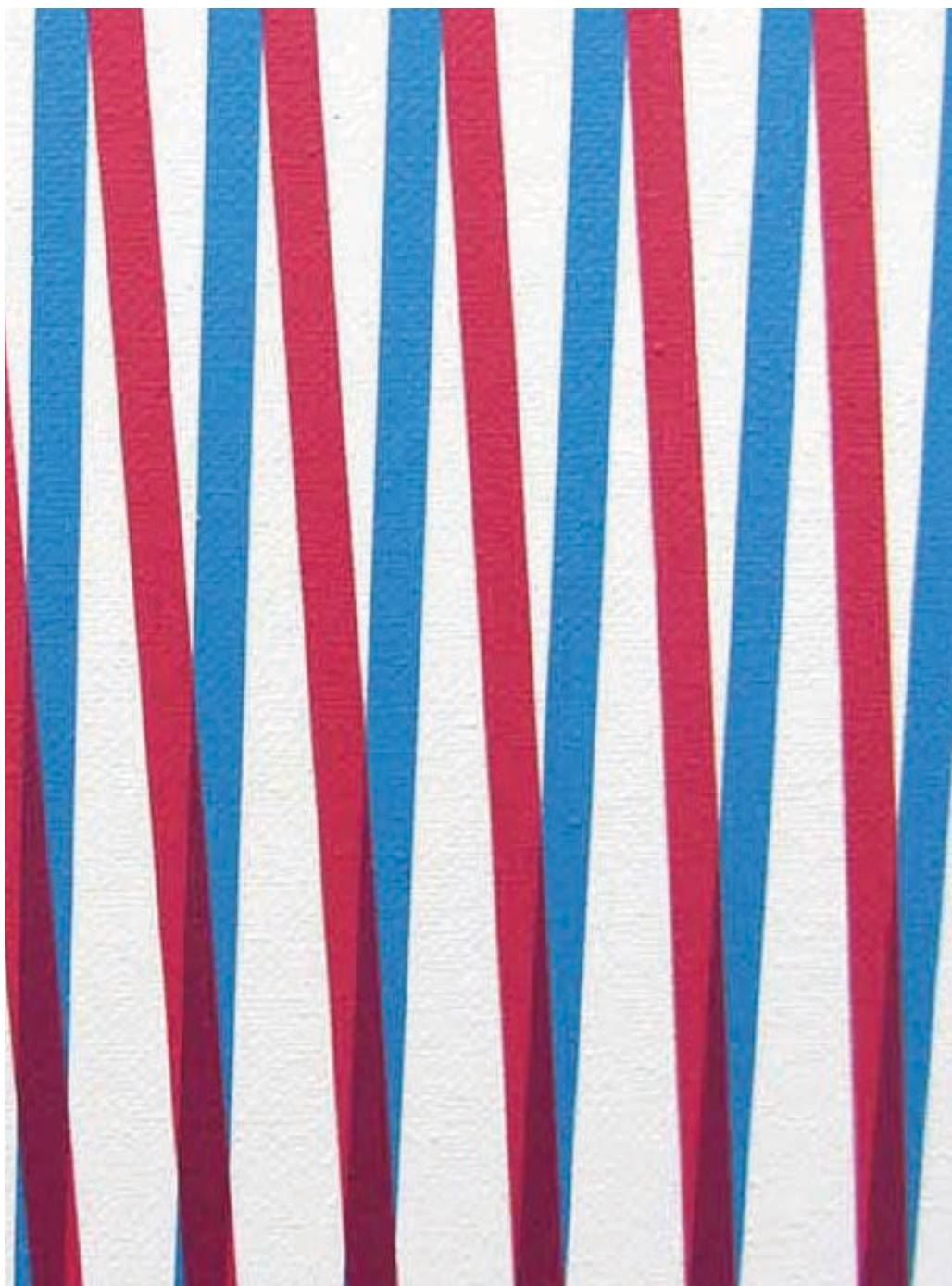


Figura 10. (Decrauzat, 2013a). Detalle de la obra *On Cover*, 2013. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.

Formas homologadas

En el capítulo *El quid del minimalismo* de Hal Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) dentro de su libro titulado *El retorno de lo real*, el minimalismo está entendido como un acontecimiento que abrió una nueva vía de exploración para el arte, ya que entrados en el siglo XXI todavía perdura abierta y latente (p.40). Para Foster Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) el minimalismo inauguró el rechazo del antropomorfismo en las formas del arte y el desplazamiento de la escultura fuera de su pedestal, es decir, la recolocación de ésta entre los objetos del mundo. Produciéndose así el desplazamiento del espectador fuera de la red de seguridad que el arte tradicional le otorgaba, y colocándolo por otra parte como eje central durante el transcurso de la experiencia espacial de la obra. Y lo que es más importante, el minimalismo recuperó el espíritu dadaísta y de Duchamp al “desafiar a la institución arte” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.42).

Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) sostiene que sobre la concepción generalizada acerca del minimalismo existen dos errores. Uno de los cuales es decir que, el minimalismo es reduccionista y el otro es decir que es idealista (p.42). Citando a Rosalind Krauss, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) reafirma: “De modo que la apuesta del minimalismo es la naturaleza del significado y el status del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista” (p.42). Cuando el minimalismo evidenció la necesidad de la temporalidad durante la percepción de la obra, se abrió la

amenaza hacia “el orden disciplinario de la estética moderna en la que se considera que el arte visual es estrictamente espacial” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.46). De ahí que el minimalismo para Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) está enlazado con el arte procesual y la performance. Atributos que alertaron a las posiciones más rígidas a favor del formalismo, como por ejemplo, la posición de Michael Fried que recogimos anteriormente de su texto *Arte y objetualidad*. O como nos recuerda el mismo Foster, refiriéndose a otros defensores del formalismo:

Así el minimalismo, contradice los dos modelos dominantes del expresionismo abstracto, el artista como creador existencial (propuesto por Harold Rosenberg) y el artista como crítico formal (propuesto por Greenberg). Con ello desafía dos posiciones centrales en la estética moderna que estos dos modelos de artistas representan: la primera expresionista; la segunda formalista. (Foster & Brotons Muñoz, 2001, pp. 44-46)

En su obra, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) se sirve de tres de los textos capitales para entender el minimalismo de la época de los años 1960 para desgranar lo que para él son malentendidos (p.48). Los textos en cuestión son: *Objetos específicos* de Donald Judd de 1965, *Notas sobre escultura, Partes 1 y 2* de Robert Morris de 1966, y *Arte y objetualidad* de Michael Fried de 1967. En el caso de Donald Judd, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) establece que el que una obra “tan sólo necesite ser interesante” se opone a la noción de

“calidad” defendida por Greenberg. Pero sin embargo, Foster expone que son ideas que pueden llegar a converger:

Mientras que la calidad se juzga en relación con los niveles no sólo de los maestros antiguos sino de los grandes modernos, el interés lo provoca la puesta a prueba de las categorías estéticas y la transgresión de las formas establecidas. En una palabra, la calidad es un criterio de la crítica normativa, un encomio otorgado al refinamiento estético; el interés es un término vanguardista, a menudo medido en términos de desbaratamiento epistemológico. También puede llegar a ser normativo. (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.50)

En el caso de Robert Morris, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) señala la contradicción del discurso desarrollado por el artista. Morris yuxtapone dos categorías en la noción de escultura. Una categoría está en sintonía con Donald Judd y la otra con Michael Fried; una sería “la demanda de autonomía” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.50) y la otra, “la demanda de literalidad” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.50). Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) lo despliega así: “Morris primero define la escultura moderna en términos de minimalismo (es literal) y luego define el minimalismo en términos de la escultura moderna (es autónomo)” (p.52). Para Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) las declaraciones de intenciones de Robert Morris, reflejan las contradicciones de la época de los años 1960 respecto al discurso minimalista, porque su discurso entiende la expansión de la escultura como un “puro objeto” y a su vez, la

expansión de ese nuevo límite de la escultura como si fuera un monumento a escala humana. Es decir que para Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001), Robert Morris abre un nuevo espacio reflexivo sobre la nueva libertad de la escultura, espacio conformado por el binomio objeto/sujeto, e inaugura con ello tanto “la muerte del autor” (p.51), como “el nacimiento del espectador” (p.51).

Sobre Michael Fried, Hal Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) deduce la razón por la que Fried, tachaba al minimalismo de “no arte” en su texto *Arte y objetualidad*, lo cual sería que Fried, vislumbró el desplazamiento del arte al campo expandido del objeto mundano y con ello vio desmoronarse los cimientos del proyecto formalista, “el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.55). Para Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) el minimalismo no sólo puso en jaque la autonomía del arte defendida por Fried, sino que también sacó a la luz los aparatos internos que soportaban el discurso formalista, un discurso basado en la “fe” y en la “convicción”. Ambos conceptos tienen bajo la óptica de Fried un común denominador: “corromper la creencia en el arte” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.56). En ese sentido, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) establece un paralelismo entre el discurso formalista de Fried, 1966, y la religión, en tanto que Fried acabara su texto con la sentencia espiritual “la presencia es la gracia” (p.56), ecuación desde la cual el formalismo estaría basado en un modelo que funcionaría bajo los parámetros de la fe, y lo que quedaría fuera de ese estricto orden, no sería arte.

La conclusión de Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) la conforma el cruce de fuerzas, de las posiciones que defendían el arte como autonomía y las que inauguraban el arte como literalidad. Es en ese choque donde se establece el principal eje motor del minimalismo, porque con ello “el minimalismo aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida” (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.58). El crítico establece un hilo conductor entre las primeras vanguardias transgresoras y el minimalismo. Según Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) el desarrollo de las primeras vanguardias fue interrumpido inicialmente por el nazismo y estalinismo y décadas después en Norteamérica por la guerra fría, período éste último en que la vanguardia transgresora quedó fuera de la institución bajo el dominio formalista liderado por Greenberg. Sin embargo, durante y con el minimalismo se genera una consciencia sobre ese marco dominante (el formalismo), y con ello, a partir de los años 1960, el minimalismo junto con el arte pop apuntan de nuevo a reflexionar sobre los aspectos contextuales del arte y sobre los nuevos paradigmas de la cultura de masas. Y de algún modo, eso converge en la puesta en cuestión del dominio formalista. Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) citando palabras de Peter Bürger de 1974:

El significado de la ruptura en la historia del arte que provocaron los movimientos de la vanguardia histórica [escribe Bürger] no consiste en la destrucción del arte como institución, sino en la en la destrucción de la posibilidad de plantear las normas estéticas como válidas. (Foster & Brotons Muñoz, 2001, p.60)

En ese sentido lo que inaugura, y lo que tiene en común el minimalismo con las vanguardias transgresoras, es el hecho de poner en cuestión las normas establecidas, es decir y volviendo a Fried, poner en duda las convicciones dadas. En esa dirección, la lectura de Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) sobre el minimalismo hace hincapié en escudriñar “las reglas discursivas y las regulaciones institucionales” (p.61). De ese modo, Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001) sentencia que tan sólo desde la oposición al formalismo, y desde el retorno de la vanguardia se puede llegar a entender lo que significó el minimalismo, y el posterior desarrollo del arte. También señala el papel del capitalismo avanzado y del proceso de la cultura de masas como elementos a tener muy en cuenta en la década de los años 1960, tema que desarrollaremos más exhaustivamente en el trabajo de Ryan Gander.

Haciendo converger de nuevo la propuesta de Decrauzat y la lectura de Foster (Foster & Brotons Muñoz, 2001), sobre si el minimalismo tuvo que ver más con la puesta en duda de las reglas que regulaban el sistema de valor de las fuerzas dominantes (básicamente del formalismo), diríamos que el trabajo de Decrauzat se nos presenta hoy como un *déjà vu*, paradójicamente inverso, porque nos muestra el minimalismo y el Op-art ahora como disciplinas institucionalizadas, validadas, que el artista pone bajo sospecha a partir de la transgresión de los propios límites que las constituyeron como saber.

Ryan Gander. Once upon a Bicycle, not so long ago

En los siguientes puntos vamos a analizar el complejo trabajo de Ryan

Gander desde la revisión de la exposición *Once upon a Bicycle, not so long ago* (Gander, 2013) (Figuras 11-20), realizada entre el 13 de abril y el 18 de mayo del 2013 en la galería Annet Gelink de Ámsterdam. Antes de todo, para entrar a entender el trabajo de Gander es importante dejar claro su amplio campo de acción, el cual no abarca tan sólo el propósito de esta tesis, sino que se expande hacia muchos otros lenguajes y agencias del arte. Sin embargo he considerado interesante rescatar algunos de sus trabajos, dado que remiten al objetivo de esta tesis, y además, porque su modo de hacer es revelador para entender una serie de nociones cruciales en el ámbito del arte contemporáneo después de la década de los años 1960. Tales como son el término de “índice” propuesto por Rosalind Krauss, algunos rasgos del posmodernismo expuesto desde los ojos de Federic Jameson y la noción de autobiografía a partir del enfoque que nos ofrecerá Anna Maria Guasch. De ese modo, el trabajo de Gander nos invitará a transitar distintos enclaves de la historia del arte, proponiendo lugares de encuentro y desencuentro entre formas y materiales de la actualidad y formas y materiales típicamente empleados en la extensa tradición del arte. Como señalaremos, la propuesta de Gander se complejiza cuando introduce elementos personales entre los distintas registros formales por los que transita.

Sin más preámbulo, empezaremos nuestro recorrido presentando la exposición que nos ocupa, *Once upon a Bicycle, not so long ago* (Gander, 2013) (Figuras 11-20). Ésta consta de diez piezas repartidas en una sala en forma de

L, seis obras en la sección de la sala más grande y cuatro obras más en una sección más pequeña de la galería. Las obras de Gander funcionan como elementos independientes entre sí, piezas que se escapan de la idea de similitud o cohesión estilística, y funcionan al igual que en el trabajo de Decrauzat como citas albergadas bajo distintos códigos y lenguajes de la historia del arte.

Paradójicamente, la desvinculación formal que existe entre ellas y la amalgama de tan diversas referencias, son la característica principal de su trabajo y su sello de identidad, factor que hace de Gander un artista modélicamente posmoderno.

La utilización de los distintos registros otorga a su trabajo un matiz

“esquizofrénico”, al ver a primera vista la exposición *Once upon a Bicycle, not so long ago* (Gander, 2013) (Figuras 11-20) podríamos pensar que se trata de una exposición colectiva, a pesar de ello, veremos que se trata más bien de un modo de encriptación autobiográfica.



Figura 11. (Gander, 2013). Vistas de la exposición *Once upon a Bicycle, not so long ago*, 2013. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.

La primera obra que nos encontramos en la exposición es una gran fotografía en vinilo sobre el muro de la galería, *Be Prepared* (Figura 12). En la imagen podemos ver un brazo que sostiene y enseña hacia al espectador un teléfono iPhone, se trata del teléfono personal del artista. En el dispositivo electrónico visualizamos un texto que parece ser un SMS, el escrito se semeja más a un pensamiento creativo del artista dirigido tanto a si mismo como al propio espectador, que a un mensaje convencional y de orden cotidiano dispuesto para ser enviado a un contacto personal del artista. En esos sentido, la obra funciona más como un montaje representativo que como un registro documental.



Figura 12. (Gander, 2013). *Be Prepared*, 2013. Impresión sobre papel instalada en muro. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.

Siguiendo el recorrido de la exposición, tres piezas permanecen en el centro de la primera sección de la sala, es la obra con mayor volumen de la muestra, se trata de *I is... (iii)* (Figura 13), una escultura realizada con resina de mármol, la cual representa literalmente según el artista, un “refugio” realizado por su hija de 3 años mediante el empleo de una sábana, de una silla diseñada en 1934 por el arquitecto y diseñador Gerrit Rietveld y de una segunda silla más pequeña pensada para niños, ésta última diseñada por la actual casa de muebles Rietveld (Rietveld Originals, 2015) (Figura 22).



Figura 13. (Gander, 2013). *I is... (iii)*, 2013. Resina de mármol. 160 x 144 x 78 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.

A unos metros de *I is... (iii)* (Figura 13), nos encontramos con *Investigation # 99 - The halo effect* (Figura 14), dos componentes del mecanismo de dirección de un camión comercial Bedford. Ambos componentes están cromados y se presentan sobre una peana dividida en dos partes formadas por una base que ocupa las 3/4 partes del pedestal pintado en color blanco, mientras que la 1/4 parte superior de la peana permanece pintada de color negro. Esta obra está inspirada y reproduce una idea del padre del artista, así lo recogemos de la ficha técnica que consta en la pagina Web de la galería Annet Gelink, en la que se expresan las palabras del progenitor de Gander:

The two components, parts of the steering mechanism of a commercial Bedford truck always attracted me as a male and female form. 'One day', I used to say to myself 'I will have them chromed and will have them set on a piece of dark wood. ("Annet Gelink Gallery", 2013)

La tercera pieza que vemos es *A lamp made by the artist for his wife (Eighth attempts)* (Figura 15), como el título bien indica, consiste en una lámpara realizada para la mujer del artista que ha sido ensamblada por Gander después de varios intentos. El resultado final es una lámpara de pie elaborada con distintos elementos cotidianos. Del techo colgada, y justo al lado de la lámpara descrita, encontramos una segunda lámpara realizada con dos coladores de cocina, es *A lamp made by the artist for his wife (Seventh attempts)* (Figura 15) .

La siguiente pieza es *Investigation # 92 - With heart dotted 'i's'* (Figura 16), un alfabeto realizado con chorros de pasta de dientes Bicolor sobre una superficie de madera natural y enmarcada en un marco de Plexiglás.

Seguidamente encontramos la escultura *My head on your belly* (Figura 17) se trata de dos piezas realizadas también en resina de mármol, las dos esculturas reproducen una bolsa de mano y una maleta de viaje del artista.

Cuatro obras más yacen en la segunda sección de la galería, la primera obra es una serie de tres piezas compuestas por *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012* (Figura 17), *Please be patient - Rebecca holding Olive up so that she can stand on the bed, Hampton Inn and Suites, San*

Marco, Texas, Us, April 2010 y *Please be patient - Unknown French Girl, taking a cigarette break from drawing the cityscape of Paris, centre Pompidou, 24th september 2012*, éstas son tres discos circulares de vidrio templados de 60 cm de diámetro, los discos han servido al artista como paleta para pintar retratos de algunos de sus amigos en situaciones diversas. El artista nos presenta como obra artística las paletas empleadas en el desarrollo del hipotético retrato, guardando para su archivo personal el retrato realizado.

A continuación, *Remorse in black and black* (Figura 18), consiste en dos tableros en A1 contrachapados y pintados en color negro. Los dos tableros poseen los mismos arañazos y ralladuras, cosa que los convierte en dos objetos prácticamente idénticos. Los tableros son presentados atornillados a la pared uno al lado del otro.

La última pieza que contempla la exposición es *Songs for nostalgic imagineering* (Figura 19), esta consiste en un reproductor Mp3 que ha sido instalado detrás del muro de la galería, con lo que cualquier visitante que se encuentre en la sala y lleve consigo unos auriculares, podrá insertarlos al conector de 3,5mm que sobresale de la pared y podrá escuchar una lista de 103 canciones seleccionadas por el artista.



Figura 14. (Gander, 2013). Investigation # 99 - The halo effect, 2013. Dos mecanismos de dirección de un camión comercial Bedford. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.



Figura 15. (Gander, 2013). A lamp made by the artist for his wife (Eighth attempts), 2013.

Objetos ensamblados. Medidas variables. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.



Figura 16. (Gander, 2013). Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013. Marco de Plexiglás y pasta de dientes sobre madera. 79 x 59 x 5 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.



Figura 17. (Gander, 2013). My head on your belly, 2013. Resina de mármol. 39 x 36 x 56 cm. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.



Figura 18. (Gander, 2013). Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012, 2013. Vidrio templado. 60 cm de diámetro. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.

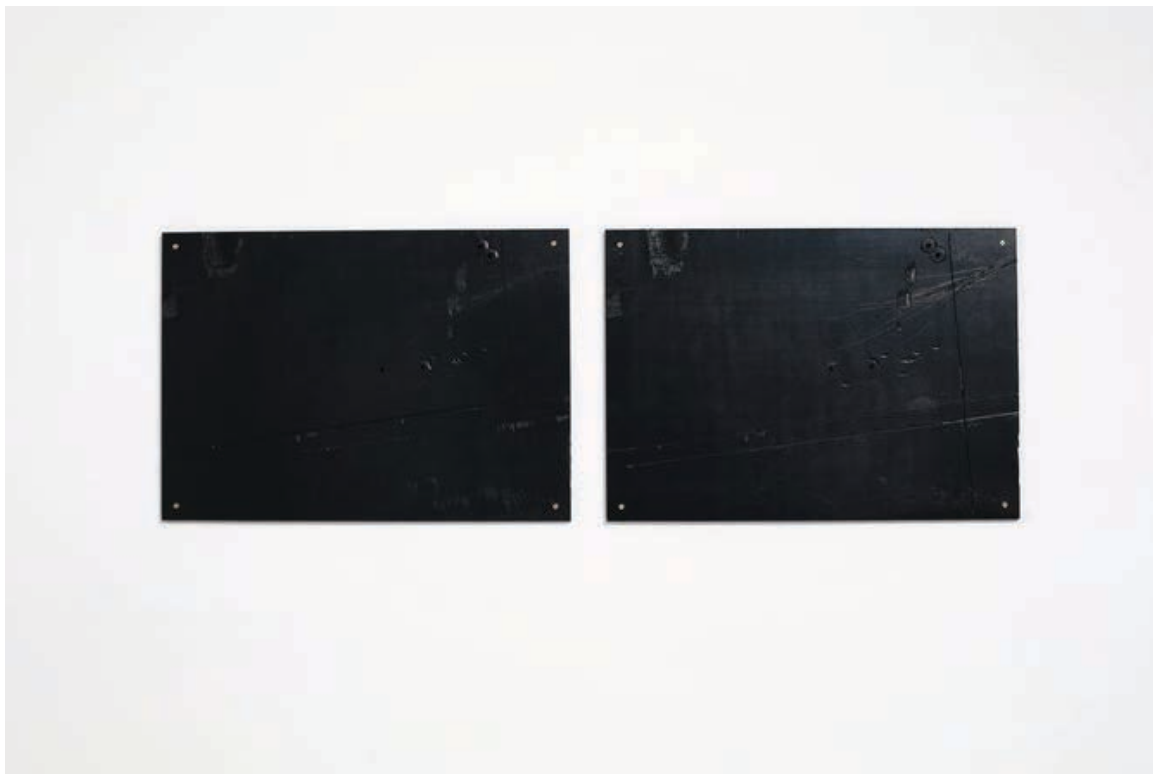


Figura 19. (Gander, 2013). Remorse in black and black, 2013. Dos tableros de contrachapado de madera y molde de resina. 84 x 59,4 cm cada uno. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.



Figura 20. (Gander, 2013). Songs for nostalgic imagineering, 2013. Cable (Jack), I-pod, lista de reproducción montada por Ryan Gander. 103 canciones, 486 minutos. Galería Annet Gelink, Amsterdam. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.

Subordinación formal

Es evidente que viendo las obras que conforman la exposición, rápidamente nos podemos percatar que la propuesta de Gander se mueve libremente entre registros y lenguajes formales muy dispares. A dicha observación resulta conveniente rescatar el pensamiento de Federic Jameson (Jameson, 2008), concretamente extraído de su capítulo *Posmodernismo y sociedad de consumo* dentro del libro *La posmodernidad* editado por Hal Foster originalmente en 1985, en el que Jameson (Jameson, 2008) expone su punto de

vista acerca del funcionamiento del posmodernismo. Recogemos sus palabras definiendo el alcance y la complejidad del término:

Debo decir ahora algunas palabras sobre el uso apropiado de este concepto: no es simplemente un término para la descripción de un estilo determinado. También es -al menos en el uso que yo le doy- un concepto "periodizador" cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede remontarse al auge de posguerra en los Estados Unidos, a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, o al establecimiento de la Quinta República en Francia, en 1958. La década del sesenta es en muchos aspectos el período transicional clave, en el que se establece el nuevo orden internacional (neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica). (Jameson, 2008, pp.167-168)

Para Jameson (Jameson, 2008) los años 1960 fueron un enclave particularmente revelador en lo que a nuevas formas de funcionamiento en el ADN de la sociedad y en el arte, en ese encuadre el autor introduce como ejemplos las películas de Godard, el pop art, la nueva novela francesa, la música punk, John Cage, películas comerciales, todo un abanico de producciones que pueden ser absorbidas e interpretadas bajo el paraguas del posmodernismo.

Para el autor alemán, todas estas producciones culturales tiene dos puntos en común. El primero, “ [...] la mayor parte de los postmodernistas mencionados, aparecen como reacciones específicas contra las formas del modernismo superior, [...] ” (Jameson, 2008, p.168). Según Jameson (Jameson, 2008) para muchos artistas de la década de los años 1960, todos aquellos iconos que estaban representados por el modernismo representaban lo muerto, lo asfixiante, aquello establecido. El segundo punto en tener en cuenta fue la confusión entre los límites que se produjo entre la cultura de masas y la cultura superior.

Jameson (Jameson, 2008) desplegará en su texto con más profundidad los rasgos descriptivos acerca del funcionamiento interno del posmodernismo, señalando como principales características el pastiche y la esquizofrenia. Para Jameson (Jameson, 2008) la producción cultural moderna se caracterizaba por sus singularidades estilísticas, cada autor era un mundo singular que lo diferenciaba de muchos otros, y en ese marco, la parodia, por ejemplo, podía tener un sentido, en tanto que se basaba en la ridiculización de las excentricidades de la cultura superior respecto al lenguaje inherente en la mayoría de la población. En ese punto, Jameson (Jameson, 2008) lanza una hipótesis: el proyecto de la modernidad artística se instauró y expandió décadas después [en la sociedad de masas] instaurándose en el seno de todas las individualidades, conllevando un sin fin de modos y de convivencias entre distintos lenguajes (p.169). En ese escenario posmoderno de infinitos lenguajes,

Jameson (Jameson, 2008) interpreta la parodia como un imposible, en tanto que ya no tiene norma, régimen “excéntrico” al que ridiculizar. Al respecto, Jameson (Jameson, 2008) expone: “El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una especie de ironía vacía” (p.170). A esta ecuación, Jameson (Jameson, 2008) prosigue:

[...] el pastiche: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero ésto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado. (pp.171-172)

A lo que refiere al rasgo “esquizofrénico” sobre el posmodernismo, Jameson (Jameson, 2008) lo articula mediante el análisis del nuevo status que el concepto de temporalidad adquiere durante la posmodernidad, concepto que extrae de las investigaciones de Jacques Lacan, el cual parte de una concepción estructuralista, en la que un signo lingüístico está compuesto por más de un componente. Jameson (Jameson, 2008) lo articula de la siguiente forma:

[...] otro avance del estructuralismo ha sido el de tratar de disipar el viejo concepto de lenguaje como algo que pone nombres (por ejemplo, Dios dio el lenguaje a Adán para que pudiera nombrar a las

bestias y a las plantas del Edén, lo cual supone una correspondencia directa entre significante y significado. Al tomar un punto de vista estructural, uno llega a percibir muy acertadamente que las cláusulas no funcionan así: no traducimos los significantes individuales o palabras que constituyen una frase llevándolos a sus significados en una relación directa, sino que más bien leemos la cláusula entera y de la interrelación de sus palabras o significantes se deriva un significado más global, [...]. Todo esto nos lleva a una interpretación de la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes. (p.177)

De ese modo, Jameson (Jameson, 2008) se apoya en la idea de Lacan sobre la que toda experiencia temporal: el pasado, el presente, el futuro, la identidad, son consecuencia del lenguaje. Por lo tanto, la quiebra en esa continuidad temporal que aglutinaría la identidad y la percepción temporal, es la que un sujeto “esquizofrénico” desengancha y no logra entrelazar, por lo que se ve sometido a vivir constantemente en un presente perpetuo, desconectado y fragmentado. Es este rasgo “esquizofrénico”, el de la pérdida de conexión entre significado y significante, el segundo rasgo característico del posmodernismo y es el que Jameson (Jameson, 2008) detecta en creaciones temporales de posmodernistas como John Cage o el poeta Bob Perelman.

Seguidamente, Jameson (Jameson, 2008) tras exponer las anteriores características descritas sobre el posmodernismo, saca a la luz una idea muy interesante para nuestro propósito. El autor clarifica que estos rasgos descritos

posmodernistas no conllevan una ruptura radical respecto al modernismo, en tanto que se pueden hallar esos mismos rasgos en el modernismo, así lo recoge el historiador:

Debo limitarme a sugerir que las rupturas radicales entre periodos no suelen llevar cambios completos de contenidos, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados: rasgos que un periodo o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios. (Jameson, 2008, p. 183)

Bajo éste paraguas expuesto por Federic Jameson, la obra de Gander se revela arquetípica. De entrada, con el uso que el artista hace de los distintos registros estilísticos a los que alude, así como con las posteriores operaciones de subordinación que en ellos les ejecuta. Por ejemplo, en *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012* (Figura 17) podemos ver como la obra se concluye y se formaliza como si fuera una obra de corte expresionista abstracta. A pesar de ello, el propósito de Gander no está en dejar tan sólo una huella de un gesto performático determinado, siguiendo la lógica del expresionismo abstracto, sino que realiza una operación de subordinación muy concreta. El retrato que no vemos a priori debería de ser el protagonista de toda la acción realizada por Gander, con lo que “la conclusión” de la acción que llevó a cabo, es reemplazado por los restos de pintura hallados en la paleta, girando así la lógica del valor sobre una actividad muy determinada como puede ser pintar un

retrato. Por otro lado, aquello que en su momento regulaba el sentido del quehacer del expresionismo abstracto queda totalmente devastado y reemplazado por la colocación del énfasis de la obra en el propio gesto de rechazar como obra final tanto el propio retrato como la lógica del expresionismo abstracto. Por lo que la obra se convierte en una doble subordinación de dos convencionalidades históricas: la de la pintura abstracta de tradición expresiva y la del género del retrato pictórico. Otro ejemplo de subordinación lo hallamos en la obra *Investigation # 99 - The halo effect* (Figura 14) una obra que a priori corresponde al deseo de su padre en convertir en una obra de arte dos piezas de motor que pertenecen a un camión. A primera vista la obra también guarda ciertas propiedades formales que le confieren a la pieza ciertas analogías con algunos objetos de la Bauhaus. Como por ejemplo con el ajedrez *Modelo XVI* diseñado en 1924 por Josef Hartwig, en el que se hallan características antropomórficas. Las formas de cada una de las piezas del juego están sintetizadas en su mínimo exponente geométrico, realizadas éstas a base de cuadrados, rectángulos y esferas. Además, la forma geométrica de cada una de las piezas guarda una correspondencia con la naturaleza de su movimiento en el tablero. En ese sentido, el ajedrez de la escuela alemana representa con exactitud aquella máxima de la arquitectura y el diseño moderno que rezaba “la forma sigue a la función” (“La forma sigue a la función”, 2016). En el caso de los dos elementos del camión, el padre de Gander los percibía como una representación de la feminidad y de la masculinidad, atributos que para su padre

eran expresados a través de la geometría particular de cada uno de los dos elementos mecánicos, geometría y forma cabe decir también, sujetas a su función como objeto mecánico. De ese modo la subordinación de la obra de Gander respecto a las referencias formales que nos apunta recaen en el hecho de imposibilitar la naturaleza funcional del objeto mecánico mediante la reubicación de éste sobre una peana y en el marco de una galería, (como un objeto artístico). Aprovechando así su singularidad formal para generar otra vez más, al igual que con *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Middy, 28 August, 2012* (Figura 17) una situación de espejismo que nos reflejan lugares que reconocemos en la historia del arte. Gander arrastra del pasado ciertos atributos estéticos para invertir sus regímenes: en el ajedrez de Hartwig “la forma sigue a su función” mientras que en la obra de Gander “la función sigue a la forma”.



Figura 21. Bauhaus-Schachspiel (Modell I) (1923) de Josef Hartwig. En la imagen vemos una reedición del ajedrez original de Hartwig realizado por el Museu del Joguet de Catalunya en el 2007. Fotografía propia realizada en la exposición *Fi de partida: Duchamp, els escacs i les avantguardes* organizada por La Fundació Miró entre octubre del 2016 y enero del 2017 y comisariada por Manuel Segade.

En la obra *I is... (iii)* (Figura 13) Gander nos alude a los ropajes de una escultura clásica, pero cobija bajo las mantas de resina de mármol un icono del diseño moderno, concretamente a dos sillas *Crate*, una con un diseño originario de 1934 realizado por Gerrit Rietveld (Figura 23) en el marco de la Bauhaus, junto con otra silla infantil que posee el mismo diseño que su predecesora *Crate*. Para profundizar en la naturaleza de esta obra, es interesante vincular brevemente en nuestro texto, una idea de Aby Warburg. El Joven historiador del arte en la última década del siglo XIX deslumbró cierta cualidad de movimiento en los ropajes y en las cabelleras de las figuras representadas tanto en pinturas y esculturas del Quattrocento como del Renacimiento, elementos que le ayudaron a articular la idea de trazar cierta continuidad en las representaciones (no tan sólo visuales) de esos elementos entre el período Neoático y el Renacimiento. De la siguiente forma expone Paulina Liliana Antacli a Warburg, refiriéndose en un artículo publicado en la revista digital *Estampa 11*:

La hipótesis que lanza nuestro autor se vincula con la disposición de los “accesorios en movimiento” (*bewegtes Beiwerk*) como piedra angular del influjo de la antigüedad. En 1893, Warburg publica “El nacimiento de Venus y la Primavera de Botticelli”; allí formula su primera hipótesis: que la representación del movimiento en el arte del primer Renacimiento remite a una fuente de la antigüedad. (Liliana Antacli, 2005, p.60)

Acerca también de Warburg, el también historiador del arte David

Freedberg (Freedberg, 2013) se refiere a continuación en el empleo de los ropajes y de las cabelleras en la obra de Botticelli, tratados como “contenedores” donde depositar más información respecto al estado anímico de los personajes representados:

Como es bien sabido, Warburg creyó que los ropajes ondulantes de las figuras danzantes de la Antigüedad sirvieron de modelo a los artistas del Renacimiento como Botticelli, quien deseó mostrar las formas externas de la emoción interna. (Freedberg, 2013, p.65)

Nos resulta apasionante leer y vincular la sábana de mármol de Gander desde las implicaciones simbólicas que Warburg propone. Gander no deposita bajo las sábanas a un cuerpo humano, sino que emplaza a un mueble icónico del diseño moderno que posee también un alto valor simbólico dentro de la historia del arte moderno. Con lo que, vuelve a realizar una pirueta de subordinación sobre dos referencias históricas. Nos presenta un ropaje en mármol que lejos de funcionar como éste había funcionado históricamente, es decir, como un elemento secundario desplazado a un segundo plano respecto al mensaje principal de la obra. Contrariamente, el “ropaje”, la sábana en la obra de Gander funciona más bien siguiendo el interés de Warburg, es decir, en un primer plano, como protagonista y como un termómetro de la emoción del personaje retratado. Desde esa perspectiva, la escultura podría funcionar como un registro en mármol de una actividad infantil realizada por una niña de tres años. Con lo cual, esta vez, mediante el tapado y la ocultación subordina una

referencia moderna (los iconos de la Bauhaus) por una referencia clásica (una tela representada en mármol).



Figura 22. (Rietveld Originals, 2015). En la imagen vemos una silla Crate, diseño original realizado en 1934 por Gerrit Rietveld. En Rietveld Originals ©.

Indicios

Retomando nuestro interés inicial por el posmodernismo, Rosalind Krauss en los capítulos *Notas sobre el Índice. Parte 1* y *Notas sobre el Índice. Parte 2* publicados en 1976 y 1977 respectivamente, y recopilados en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* publicado originalmente en 1986, elabora una idea muy sugerente acerca del término de “índice” en algunas obras de la década de 1970 y a través de algunas obras de Marcel Duchamp.

Rosalind Krauss inicia su reflexión al igual que Jameson (Jameson, 2008), a partir de detectar que en la década de los años 1970 el arte se diversifica y se dispersa en una infinidad de modos distintos de hacer (Krauss, 2009). La crítico, rápidamente es consciente de que la multiplicidad de prácticas de los años 1970, plantea inevitablemente la siguiente cuestión: “Si existe una

unidad, no se fundamenta en la tradicional idea de “estilo”. ¿Es la ausencia de un estilo colectivo una señal distintiva?” (Krauss, 2009, p.209).

Krauss (Krauss, 2009) se apoya en dos ideas para darle forma al término de índice, una referente a un elemento lingüístico extraído de la lingüística estructuralista propuesta por Jakobson, concretamente se refiere al término “el modificador”, y la otra inspirada también, al igual que Jameson (Jameson, 2008) de Jacques Lacan, para esta última se refiere específicamente a la realización del “yo” como paso hacia la configuración del lenguaje simbólico. De forma que el primer término, “el modificador” es una “categoría del signo lingüístico cuyo “contenido de significación” es precisamente estar “vacío”. La palabra “esta” es uno de estos signos, siempre a la espera del referente al que sustituye. Al decir “ésta silla”, “ésta mesa” o “esta...” señalamos algo que se encuentra a nuestro alcance. “No esa, sino *ésta*”, decimos.” (Krauss, 2009, p.210). A partir de esa idea del modificador, entendido éste como un elemento del lenguaje que funciona como una caja vacía en la que se nos brinda la posibilidad de ir rellenando una y otra vez de distintos elementos, de distintos significados, y junto a la visión de Jacques Lacan acerca de como el “yo” se constituye en la temprana edad del niño mediante el *impasse* que se da en el infante cuando se desplaza de la fase de “fantasía” o “imaginativa” a la fase “simbólica”, *impasse* donde el niño empieza a reconocerse a si mismo paralelamente a la incorporación del lenguaje en él, y con ello, la entrada del niño al mundo de las convenciones, Krauss nos introduce el término de “índice”:

Esta oposición entre lo Simbólico y lo Imaginario nos lleva hacer otra observación acerca del modificador. Y es que el modificador es un tipo de signo lingüístico que participa del símbolo al mismo tiempo que comparte los rasgos de otra cosa. Los pronombres forman parte del código simbólico del lenguaje en tanto son arbitrarios: en castellano se dice “yo”, pero en inglés se dice “I”, en francés “je”, en latín “ego”, en alemán “ich”... En la medida en que su significado depende de la presencia existencial de un determinado hablante, los pronombres (como los restantes modificadores) anuncian su pertenencia a una tipología diferente de signos: la tipología que denominamos “índice”. (Krauss, 2009, p.212)

Prosigue Krauss acabando de dibujar el término propuesto:

A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indiciadores de objetos. (Krauss, 2009, p.212)

En relación a la noción de índice descrita, la obra *Tu m'* de 1918 de Marcel Duchamp se postula como ejemplar para Krauss. La obra de Duchamp en óleo y lápiz sobre lienzo de 68,8 x 313 cm está compuesta por distintas sombras de objetos: un limpia botellas, imperdibles, una rueda de bicicleta y una

tuerca. Elementos que han sido primeramente proyectadas sobre el lienzo y posteriormente perfiladas en lápiz por el artista, obteniendo así, el registro de la sombra de los objetos sobre la tela. Otra obra que ejemplifica la lógica del índice la extrae de la exposición inaugural del *Institute for Art ad Urban Resources* de 1976 y mostrada en el edificio P.S.1 en Nueva York, Krauss (Krauss, 2009) atiende entre otros artistas como Gordon Matta-Clark o Marcia Hafif, especialmente para nuestro interés, el trabajo pictórico *Pintura P.S.1* de 1976 de Lucio Pozzi. Éste dispone sus pinturas abstractas sobre la pared a las que éstas hacen referencia directa. El artista aprovechó el marco institucional y convencional dado, es decir, las paredes pintadas en bicolor del viejo edificio donde se realizaba la muestra para colocar justo en la perfecta intersección entre ambos colores, su propuesta: unos pequeños acrílicos sobre madera pintados con el mismo tono bicolor de la pared de fondo y colocados estratégicamente para que la intersección bicolor de la pared y la intersección bicolor de su pintura coincidieran y no se produjera una discontinuidad entre la línea del fondo y la línea pintada en la obra. De esa forma, la obra abstracta de Pozzi se revela para Krauss (Krauss, 2009) de una forma nueva, en tanto que la obra ya no hace referencia a la propia autonomía y reglas estético-internas de la obra, sino que se convierte en un índice, en un modificador, en una señal que indica a un algo contextual, es decir, señalan al propio edificio donde las pinturas están expuestas.

[...] son las operaciones del índice, que parecen ponerse en marcha sistemáticamente para transmutar cada uno de los términos de la

convención. [...] El borde de la obra, antes concebido como clausura (el establecimiento de un límite en respuesta al significado interno de la obra), asume ahora un papel selectivo [...]. Se despoja a la planitud del soporte de sus diversas funciones formales [...], y se utiliza como depósito de evidencias. (Krauss, 2009, p.231)

Este planteamiento de Rosalind Krauss (Krauss, 2009) acerca del índice presente en algunas de las obras de los años 1970, en el cual la obra opera como huella de algo otro a lo que refiere, ya sea como un rastro, o como un documento de una presencia fuera de ella, es el argumento que nos interesa especialmente rescatar, porque en el trabajo de Gander adquiere una nueva perspectiva y se complejiza, para señalar no tan sólo hacia una presencia física particular de algo otro físico fuera de la obra, sino para señalar a las propias convicciones de los lenguajes del arte, al igual que en la operación llevada a cabo por Decrauzat, y para señalarnos, y es aquí donde nos interesa especialmente su labor, hacia su vida personal. En gran parte de su trabajo se da la preposición descrita. De manera evidente en *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012* (Figura 17), *Please be patient - Rebecca holding Olive up so that she can stand on the bed, Hampton Inn and Suites, San Marco, Texas, Us, April 2010* y *Please be patient - Unknown French Girl, taking a cigarette break from drawing the cityscape of Paris, centre Pompidou, 24th september 2012*, obras en las que el artista nos apunta hacia unas pinturas a las que no tenemos acceso, negatividad transformada en unos supuestos retratos,

obras en las que se mantienen en un segundo lugar los códigos visuales del expresionismo abstracto. Mientras que un tercer lugar, con la ayuda del detallado título de la obra, Gander nos induce a crearnos inevitablemente en nuestra mente una imagen de la escena real en que los supuestos amigos de Gander retratados están dispuestos en un escenario real. En la obra *Investigation # 99 - The halo effect* (Figura 14), el artista también nos señala a varios lugares: a dos piezas mecánicas de un motor de camión, a ciertos objetos de diseño de la primera década del siglo XX desarrollados por la Bauhaus, y por último y de forma directa, a la figura del padre del artista. En *A lamp made by the artist for his wife (Seventh attempts)* (Figura 15) y *A lamp made by the artist for his wife (Eighth attempts)* Gander nos dice, -Esto no es una obra, es un objeto funcional realizado para mi mujer. Con ese gesto, el artista vuelve a señalar en la obra una imagen que hace referencia a una situación vinculada a su vida personal. En el caso de *I is... (iii)* (Figura 13) el artista nos señala a dos sillas diseñadas por Gerrit Rietveld, a un motivo escultórico con tintes clásicos y a una situación cotidiana llevada a cabo por su hija de tres años. En *My head on your belly* (Figura 17) directamente nos muestra su equipaje de viaje personal. Lo mismo sucede con *Be Prepared* (Figura 12), la gran fotografía sobre la pared en la que aparece la mano del artista sosteniendo y enseñando a los espectadores su teléfono personal. En el caso de *Investigation # 92 - With heart dotted 'i's'* (Figura 16) la obra no funciona como índice hacia su vida personal, sin embargo, la obra tiene altas dosis de índice en su constitución. En dicho trabajo podemos

ver un alfabeto en el que cada letra que aparece tan solo se muestra parcialmente, no obstante, cognitivamente somos capaces de reconstruir cada una de las letras, en este caso, las letras aparecen en la obra como formas que no son letras, funcionan como formas “modificadores” las cuales nos señalan a cada una de las letras que conforman un alfabeto, a pesar de no estar constituido éste completamente como tal. De ese modo, mientras que en trabajos como *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012* (Figura 17), *Please be patient - Rebecca holding Olive up so that she can stand on the bed, Hampton Inn and Suites, San Marco, Texas, Us, April 2010* y *Please be patient - Unknown French Girl, taking a cigarette break from drawing the cityscape of Paris, centre Pompidou, 24th september 2012* o *Investigation # 99 - The halo effect* (Figura 14) la propuesta del índice se tornaba bidireccional, en trabajos como *I is... (iii)* (Figura 13), *My head on your belly* (Figura 17) o *Be Prepared* (Figura 12) la señalización del índice refiere a lo mismo que la obra representa. Así, el trabajo de Gander se presenta, entendido desde el planteamiento de índice de Rosalind Krauss (Krauss, 2009) como un juego de dominio sobre los modificadores, en las que a veces la obra se despliega y se expande semánticamente hacia un amplio espectro que abarca tanto a referencias del arte como a referencias sobre su vida personal, mientras que en otras ocasiones sus obras realizan un camino de regresión, contrayéndose y encerrándose en sí mismas.



Figura 23. (Gander, 2013). Detalle de la obra Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013.



Figura 24. (Gander, 2013). Detalle de la obra Investigation # 92 - With heart dotted 'i's', 2013.

Formas autobiográficas

Para profundizar un poco más en como Gander lleva a cabo el índice en relación a su biografía, es pertinente rescatar en este punto las investigaciones de Anna Maria Guasch (Guasch et al., 2009) referentes a la noción de autobiografía que la autora recoge en su libro *Autobiografía visuales. Del archivo al índice*, en éste texto Guasch (Guasch et al., 2009) plantea una revisión de algunos trabajos de On Kawara, Mary Kelly, Hanne Darboven y Jean-Luc Godard, Sol LeWit y Cindy Sherman, analizados todos ellos desde una perspectiva autobiográfica. Guasch (Guasch et al., 2009) construye su relato desde lo acontecido en el programa de investigación “Biography” en el Getty Research Institute de Los Ángeles en el año 2003, en el que Guasch (Guasch et al., 2009) participó. En su libro Guasch (Guasch et al., 2009) expone su interés, junto el de sus colegas del programa “Biography” sobre la revitalización del género de la biografía en el arte contemporáneo. La autora da cuenta de los distintos ámbitos de interés que el género biográfico en el ámbito de la historiografía del arte despertó en el Getty Research Institute. Con ello, Guasch (Guasch et al., 2009) inicia su relato recuperando el ensayo titulado *Biography* de David Antin, según el cual el análisis biográfico que realizó Robert Goldwater en el que relacionaba y ponía en correlación los episodios discontinuos de la etapa final de la vida de Mark Rothko con la discontinuidad formal de sus últimas pinturas, era poco preciso y autocomplaciente (pp.13-14). Guasch (Guasch et al., 2009) también recupera la opinión de Rosalind Krauss en verso al historiador

del arte William Rubin y su relato de la vida de Picasso en términos de artista-héroe-romántico:

Estaba claro que las aproximaciones biográficas de Goldwater y Rubin usaban un relato autobiográfico para apoyar los valores de una noción individualista y romántica [...]. [...] en el programa “Biography” se discutieron otro tipo de enfoques más directamente vinculados con las teorías posestructuralistas y su voluntad de situar el lenguaje y el discurso tanto antecediendo como excediendo al sujeto [...].

(p14)

Desde esa perspectiva posestructuralista, la autora recoge las reflexiones sobre la teoría autobiográfica propuesta por Derrida, en que el autor la entiende en términos de una “historia personal” que se expresa a través de documentos que deben ser analizados y cuestionados mediante la revisión de los propios mecanismos y estrategias de constitución de estos (Guasch et al., 2009, p.15). Guasch (Guasch et al., 2009) recuerda el film *Derrida* de 2002 dirigido por Kirby Dick y Amy Kofman, en el que el propio Derrida “desafía incluso a los cineastas y también al público y les invita a examinar el aspecto central de toda biografía: la relación entre el pensamiento del filósofo y el “día a día” de su vida” (p.15). La autora también nos recupera la autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* de 1975 redactado por el propio Barthes en la cual, el autor no se centra en mirarse a si mismo sino que se centra en explicarse y mirarse a si mismo mientras escribe, es decir mientras se autoescribe, “aquí lo que cuenta es el acto de mirarse en el momento de consumir al acto

autobiográfico” (Guasch et al., 2009, p.15). Otro texto importante que Guasch (Guasch et al., 2009) rescata es *El pacto biográfico y otros estudios* de Philippe Lejeune, en este texto el autor propone la autobiografía como el encuentro y la cohesión en una misma persona de la figura del autor, la del narrador y la del protagonista, con el fin de dar una panorámica de su personalidad, moviéndose así entre un ámbito público como en un ámbito privado. Desplazamiento que tan sólo es posible mediante la reubicación intermitente del artista entre las distintas máscaras del protagonista, del narrador y del autor (Guasch et al., 2009, p.17). Finalmente, Guasch (Guasch et al., 2009) presenta el escrito *La autobiografía como des-figuración* de Paul de Man, en dicho texto la autobiografía es entendida como una estructura del lenguaje “en la que dos sujetos [un yo pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real] se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión” (pp.17-18). En ese sentido Paul de Man plantea el peso de la autobiografía en la “grafé”, es decir, el autor plantea que en el gesto de escribir se dan un conjunto de tropos y metáforas en las que intervienen tanto el “yo real” como el “yo autobiográfico”, conllevando ese proceso una des-figuración y posterior re-configuración sobre el “yo real” (Guasch et al., 2009, p.18).

Desde estos planteamientos descritos en el programa *Biography* en el Getty Research Institute de Los Ángeles se acuñó el término de “autobiografía visual” con el que se pretendía interrelacionar el autor, la vida y el trabajo más allá del autorretrato (Guasch et al., 2009, p.19). En ese sentido, los distinto

autores que participaron en el programa decidieron aplicar su método de análisis sobre los distintos artistas On Kawara, Mary Kelly, Hanne Darboven, Jean-Luc Godard, Sol LeWit y Cindy Sherman, de los que son encasillados desde la historia del arte oficial como artistas conceptuales, y cuyas posiciones ponen en duda algunas de las directrices particulares sobre las que la autobiografía se expresa en términos del yo romántico, “el sujeto único y transcendente o la narración continua, secuencial o consecutiva y el culto al ego [...]”(Guasch et al., 2009, p.19).

De ese modo, nos interesa recoger a modo de ejemplo, la perspectiva que propone Guasch (Guasch et al., 2009) sobre el artista On Kawara, en el que según el enfoque de la autora despliega su trabajo mediante la expansión de “un rastro indexado que apunta hacia su existencia como sujeto: huellas, luego existo” (Guasch et al., 2009, p.38), cabe recordar las famosas series de obras *Date paintings*, con las que el artista pinta minuciosamente sobre un lienzo la fecha correspondiente al día que realiza cada obra, y junto a la pintura adjunta fragmentos de diarios del mismo día en cuestión. O la serie de telegramas que el artista envió en 1969 a distintos conocidos y amigos en los que hacía constar la frase *I'm still alive*. De algún modo estas obras constituyen la constatación del paso del tiempo y de la persistencia del artista en este mundo, cobijando así bajo el mismo paraguas, tanto su vida diaria como su producción artística.

Ahora bien, ¿podemos hablar de autobiografía en la obra de Gander aquí presentada? Sin ninguna duda sí. Bien es cierto que en cada obra de

Gander se nos presenta una dosis de información acerca de algún aspecto de su vida privada, con lo que sobresale en su práctica no son sólo las propias reglas internas de la obra como disciplina, sino el hecho de incorporar ciertas constataciones acerca de su vida personal en la propia lógica formal de la obra, como si todas las obras y sus singularidades formales fueran el pretexto para introducir en ellas distintos rasgos que nos ofrecen en su conjunto distintas informaciones que una vez juntas nos producen una imagen más precisa de la personalidad del artista, - el artista realiza insistentemente una lámpara para su mujer, él es torpe, pero a la octava vez consigue su fin, *A lamp made by the artist for his wife (Eighth attempts)* (Figura 15). - Gander viaja constantemente, podemos deducir que Gander debe de ser un artista con cierto reconocimiento, a pesar de ello, toda apunta a que añora a su familia, *My head on your belly* (Figura 17). - El padre del artista probablemente estaba relacionado de algún modo con la producción de motores de camión, *Investigation # 99 - The halo effect* (Figura 14). - Gander tiene una hija de tres años, *I is... (iii)* (Figura 13). - Podemos deducir, al igual que en On kawara, donde se encontraba Gander el día 28 de agosto del 2012 *Please be patient - Rebecca and Olive lying on the floor looking through the cracks in Cromer Pier, Norfolk, Midday, 28 August, 2012* (Figura 17). Podemos sentir y especular acerca del gusto musical del artista, escuchar su lista de reproducción en *Songs for nostalgic imagineering* (Figura 20). O incluso, si nos acercamos por ejemplo a la obra *Remorse in black and black* (Figura 18) la cual es probablemente, en términos convencionales la obra

más autónoma, ya no podemos leer en ella sólo un guiño al minimalismo, ni tan siquiera podemos leerla como una obra independiente de todas las demás obras que componen la exposición. Bajo sus atributos formales se esconde un gesto, el gesto de realizar las misma rayadas en ambas planchas, gesto que se transfigura en un dato más acerca del artista. El gesto opera a su vez como negación de los referentes más obvios, el minimalismo, y como constatación de que éste ha sido realizado por un sujeto que domina la fórmula para transgredir ciertas disciplinas validadas y simplemente desea manifestar esa idea. Todas estas pistas que hallamos en sus trabajos nos conducen inevitablemente a crearnos la imagen mental de un sujeto-artista con un perfil biográfico muy determinado.

Rememorando la inversión de rasgos que en la modernidad eran dominantes y en la posmodernidad se tornan secundarios, y a su inversa, esa idea de Federic Jameson que recogíamos anteriormente y que volcábamos sobre algunas obras de Gander respecto a ciertas contraposiciones y subordinaciones entre registros formales. Idea que podemos hallar también cuando prestamos especial atención respecto al contenido biográfico de sus trabajos, y la cual se torna altamente dominante cuando somos conscientes de ella. Siendo esto muy interesante es su caso particular, porque la mayor parte de sus obras conservan rasgos estilísticos muy pronunciados, y en cambio están constituidas a base de datos biográficos que no están basados en relatar o describir al artista en términos románticos o heroicos. Por lo que nuevamente,

podemos leer y sintetizar toda su praxis como el sometimiento de ciertos códigos del lenguaje del arte, a la vida cotidiana de un individuo determinado, - Ryan Gander. El mismo resultado obtenemos si leemos su trabajo desde una perspectiva similar a como sucedía en las pinturas de Pozzi en el PS1 de Nueva York, Gander reemplaza la lógica de la autonomía de la obra, no por la lógica de la obra como artefacto contextual que apuntaba Krauss (Krauss, 2009), sino directamente por la lógica de la obra como artefacto personal. De ese modo, Gander despliega todo su abanico de referencias artísticas para acabar heterogénea y posmodernamente auto-escribiéndose de forma singular en ellas.

Salto

Abstraccióndecuerdas

Capítulo 2

Si bien en el capítulo anterior hemos podido analizar varios proyectos de artistas que de alguna forma sus producciones son representativas por inscribirse en estructuras conceptuales asociadas a sistemas de representación que establecen señales erróneas a aquello que la superficie de sus obras aparentan apuntar. Para este capítulo vamos a proponer otra forma de poner en juego la relación de la superficie de la obra con su índice. Para ello vamos a servirnos del trabajo de la artista francesa Camille Henrot. Este capítulo es algo así como introducir la obra de Henrot en un agujero de gusano y descubrir que tras su pase al otro lado del túnel la obra ya no funciona igual que a su lugar de procedencia. Como experimentaremos la forma de relación con el índice que propone Henrot puede ser leída, o mejor dicho puede ser forzada a ser leída como consecuencia directa de la integración de nuevos paradigmas filosóficos y científicos. La obra de Henrot nos evidencia un ensamblaje directo entre discurso y conocimiento. Esta hipótesis la sacaremos a la luz con la ayuda de autores como Nicolas Bourriaud o Karen Barad. Podemos considerar que el funcionamiento del índice en la obra de Henrot posee como principal característica un alto potencial relacional, más que una mera desconexión entre la superficie de la obra y su fondo. En ese sentido, el trabajo de Henrot señala a como la superficie y el fondo de la obra artística son elementos sujetos a fuerzas

estructurales internas y externas, anexadas fuera de los límites de los objetos y de las ideas que delimitan el discurso artístico forjado en la modernidad y en la posmodernidad.

Camille Henrot, afterformas

Para desgranar nuestro propósito, nos vamos a valer de la exposición *The Pale Fox* (Henrot, 2015) (Figura 25-26), realizada por Henrot en la galería berlinesa König Gallery entre el 15 de septiembre del 2015 y el 1 de noviembre del mismo año. Su proyecto expositivo está formado por más de 400 fotografías, libros, pinturas, dibujos, objetos comprados en Ebay y obras de arte prestadas por museos. Un conjunto de elementos emplazados en estanterías diseñadas por la artista, y cobijados todos en un espacio arquitectónico construido estratégicamente para el proyecto. El resultado es una instalación próxima a un espacio doméstico con multitud de objetos acumulados sobre diversas estanterías y soportes. Nos hallamos ante un dispositivo que podría inducirnos a pensar que estamos ante algo similar a un museo del desorden. En su *display*, la artista otorga diversos atributos a cada una de las paredes que acogen su instalación; significados tales como los cuatro elementos naturales, los cuatro puntos cardinales, las etapas de la vida y cuatro de los Principios filosóficos de Gottfried Wilhelm Leibniz². Concretamente, del filósofo alemán Gottfried Wilhelm

² A continuación resumimos los cuatro Principios de Leibniz que Henrot cita en su proyecto, si bien es cierto que no vamos a desplegar nuestro análisis a través de la obra de Leibniz, apuntamos brevemente una definición de éstos:

Leibniz selecciona el principio de sustancia, el principio de continuidad, el principio de la razón suficiente y el principio de identidad de los indiscernibles. Estableciendo así, una convergencia entre esos planteamientos filosóficos y las distintas fases del devenir de los elementos que constituyen el universo según el régimen de nacimiento, desarrollo y desaparición:

“the principle of being” (where everything starts: birth and childhood),
the installation progresses with “the law of continuity” (where
everything develops: growth and teenage-hood), before touching on
“the principle of sufficient reason” (where limitations arise: adulthood),
and concluding with the “principle of the identity of the indiscernibles”
(where things decline and disappear: old age).” (“Camille Henrot .
Artist : Selected works : The Pale Fox", 2016)

Principio de la razón suficiente: debe existir una razón suficiente para que cualquier cosa exista, para que cualquier evento se produzca, para que cualquier verdad pueda obtenerse. [...] El principio de sustancia: la sustancia es aquello que en un predicado se corresponde con el sujeto, y que individualiza el mundo. Es la unidad individual básica del mundo, que tiene capacidad de percepción y apetencia y cuyos atributos sólo pueden venir causados por sí misma (autocausados, puesto que es sustancia). [...] Principio de continuidad: *Natura non fácil saltum*, un concepto análogo en matemáticas a este principio sería el siguiente: Si una función describe una transformación o algo a lo cual se aplica la continuidad, entonces su dominio y su rango serán ambos conjuntos densos. [...] Identidad de los indiscernibles: dos cosas son idénticas si y sólo si comparten las mismas propiedades, independientemente de que ocupen lugares distintos en el espacio. (“Gottfried Leibniz”, 2016)



Figura 25. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición *The Pale Fox*, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.

Como se redacta en la página Web de la artista, el proyecto *The Pale Fox* (Henrot, 2015) (Figura 25-26) pretende ser un intento de dar coherencia a una multitud de elementos a priori disonantes. *The Pale Fox* (Henrot, 2015) (Figura 25-26) es una acumulación de choques semánticos a través de materiales y objetos con la voluntad de construir un sentido de orden global y sistémico. Sistema basado en la idea de contradicción u oposición como principio universal, "There is no harmony without disharmony, and no knowledge without accumulation or deception" ("Camille Henrot . Artist : Selected works : *The Pale Fox*", 2016).

El título de la exposición *The Pale Fox*, establece un anclaje discursivo muy importante para su proyecto. Éste hace referencia al libro *The Pale Fox*

publicado en 1965 por los antropólogos Marcel Griaul y Germaine Dieterlen. El libro *The Pale Fox* constituye un paradigma para revisar cómo la antropología moderna entrará en crisis a través de la antropología posmoderna.

Posteriormente a su publicación, *The Pale Fox* fue un clarividente ejemplo de cómo se problematiza el estatuto científico de la propia antropología en la posmodernidad. De ese modo, Henrot establece una correspondencia directa entre lo que el libro representa históricamente para la comunidad científica y su exposición, en tanto que ambos problematiza las formas de definición y construcción del conocimiento humano.

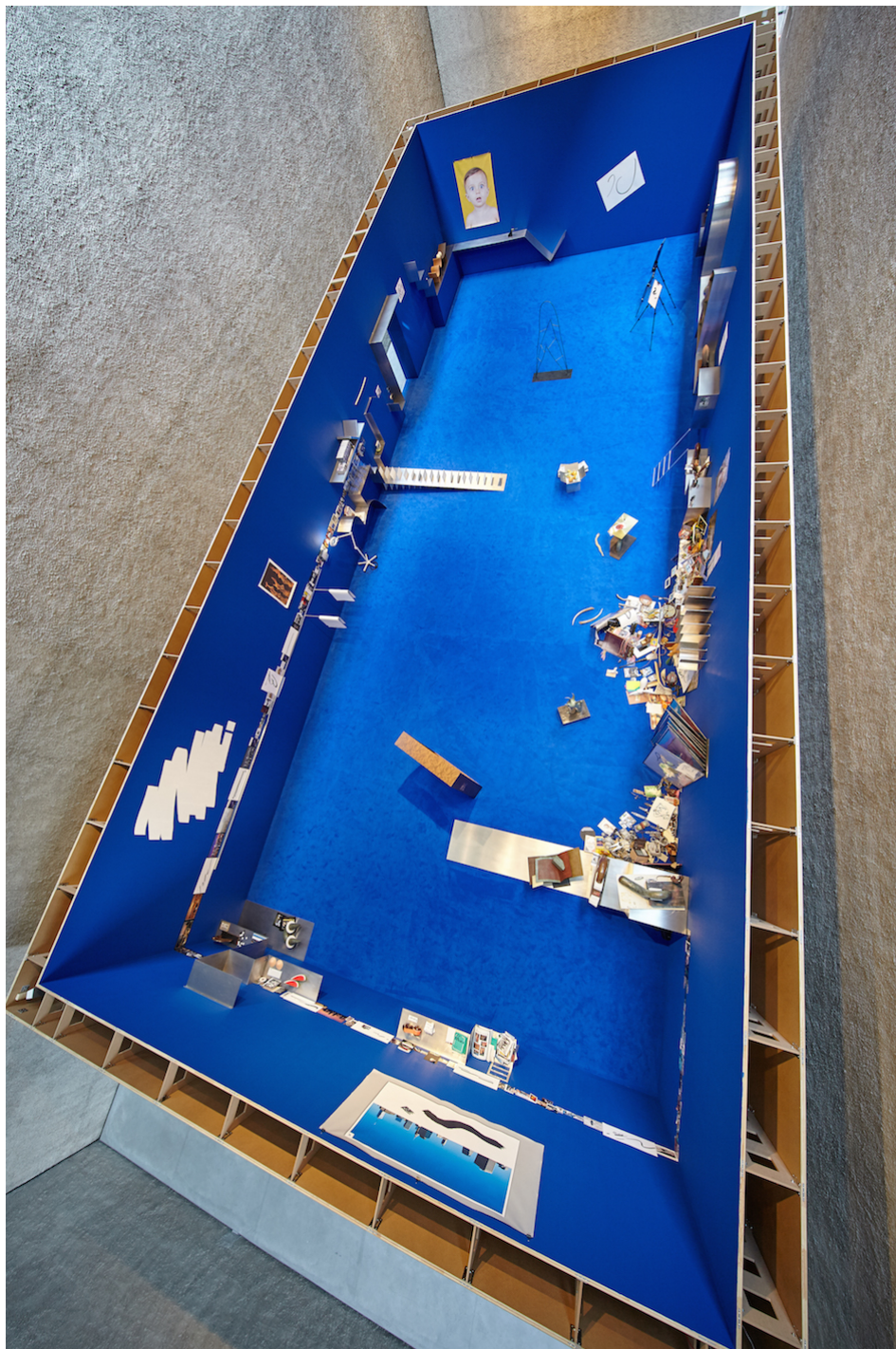


Figura 26. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.

O o O – Cero o O

Antes de entrar a abordar lo que consideramos el núcleo duro de la propuesta de Henrot, vamos a realizar una aproximación a su trabajo basada en la relación que establece su trabajo con algunas ideas sobre la modernidad y la posmodernidad.

Nos recordaba Eloy Fernández Porta (Fernández Porta, 2008) suscribiendo a Gombrich que una de las principales motivaciones de la sensibilidad moderna era su deseo en reencontrar un “origen intocado” (p.54), asumir lo incivilizado y efectuar un camino de regresión, en palabras de Bourriaud esto es: “volver a un principio primigenio” (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.48). Estas constantes en recurrir al primitivismo se verán reflejadas según Porta (Fernández Porta, 2008) en distintos enclaves del arte moderno, como puede ser el cubismo o el expresionismo abstracto. Porta (Fernández Porta, 2008) coge el ejemplo paradigmático de Paul Gauguin para destillar lo que lleva implícito esa concepción sobre como entender el primitivismo moderno:

Cuando Gauguin, en aras del orientalismo *fin de siècle*, huye de occidente, para renacer como artista en Taití, su manera de percibir ‘las costumbres y el espíritu’ de los pueblos aborígenes está mediada por una larga serie de idealismos positivos que contraponen la ‘degradación occidental’ a la ‘pureza de los nativos’. La antropología y la crítica cultural han dedicado sobrados esfuerzos a dismantelar esas nociones, demostrando como ese entusiasmo ante la ‘pureza

primordial' vehicula un sentido progresista y occidentalista de la Historia. (p.55)

Porta (Fernández Porta, 2008) también nos pone en relevancia un movimiento histórico de las vanguardias artísticas, el cual guarda cierta similitud con cómo el primitivismo que se manifestaría en nuestro presente, o como describe Porta, como el primitivismo se traduce en la época Afterpop. Para ello, el autor recurre al pintor futurista Umberto Boccioni. El pintor italiano expresaba su crítica al cubismo tachándolo de estar ensimismado mirando a civilizaciones primitivas de África, mientras que el futurismo buscaba lo "primordial" a través de la toma del pulso del presente. Con lo que para Porta el futurismo sustituye "el primitivismo literal por su modalidad derivada en el mundo tecnológico" (Fernández Porta, 2008, p.57), ésto es un primitivismo gramaticalmente redactado en futuro.

Así desde esa proyección de lo primitivo a través de lo tecnológico, Porta (Fernández Porta, 2008) dibuja dos grandes rasgos para diferenciar el primitivismo de la modernidad respecto al primitivismo actual. Para entender el primitivismo de la época moderna Porta (Fernández Porta, 2008) recurre a la imagen *Angelus Novus* de 1920 de Paul Klee leída desde los ojos de Walter Benjamín. Tal revisión viene a expresar que la sensibilidad moderna tiene "un sentido catastrófico del devenir" (Fernández Porta, 2008, p.57). Mientras que, la sensibilidad artística en las puertas del nuevo milenio viene formulada por una "percepción del tiempo en *presente continuo* generado por los media, [...] el pasado sólo puede reaparecer en la época afterpop bajo la forma del *revival*"

(Fernández Porta, 2008, p.57). En la dinámica del *revival* la historia se manifiesta inevitablemente como simulación, esto significa empleando a Baudrillard:

“simulacros referenciales” (Baudrillard, Vicens and Rovira, 1998, p.18). Y bajo ese paraguas de ficción, el de la imposible autenticidad, la barbarie, la violencia, se manifiestan como un rasgo revelador que patentan la fascinación por lo primitivo (Fernández Porta, 2008, p.57). De ese modo, Porta (Fernández Porta, 2008) destaca acerca del primitivismo actual parte de la reafirmación que hace la cultura pop mediante su despliegue estilístico definido por lo luminoso y lo espectacular. Lo que Porta (Fernández Porta, 2008) califica como “*retórica de lo diurno*” (p.59), la cual posee su contrario, la retórica de lo nocturno: “un conjunto de estilos definidos como revelación del inconsciente reprimido del pop”

(Fernández Porta, 2008, p.60). Un ejemplo de esto nos redacta Porta (Fernández Porta, 2008) son las lecturas de los dibujos animados de Disney bajo una óptica de lo siniestro y de lo sexual, así como la manifestación en los dibujos norteamericanos de todas las figuras mitológicas de la historia expresadas en clave pintoresca (Fernández Porta, 2008, p.60). Porta (Fernández Porta, 2008) también detecta elementos primitivos en la cultura de tendencias actual, un ejemplo de ello sería la aparición de tambores y ritmos tribales en grupos de música *Thrash* como Sepultura.

En definitiva nos interesa dejar esbozada aquí la idea de Porta (Fernández Porta, 2008) sobre como se da la transmisión del primitivismo a través del filtro tecnológico y su posterior formulación como simulación.

Por otra parte Nicolas Bourriaud en su libro *Radicante* publicado en el año 2009 nos ofrece una sugerente visión de cómo afecta el multiculturalismo, la posmodernidad y la globalización cultural al arte contemporáneo. Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) traza una lectura sobre los principales rasgos identificativos del arte del siglo XX. Su discurso parte de situar a la radicalidad como un componente esencial de la modernidad, ya que ésta fijará la visión del pensamiento moderno en tanto que expresión de la idea de raíz asociada a la concepción de la historia como una línea progresiva. Para Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) no es posible entender dicha idea de progresión sin la previa fijación de las nociones de radicalidad y de raíz. Para el autor francés la modernidad configuró y estableció sus valores como si éstos fueran universales y únicos, excluyendo así otras formas culturales que estuvieran fuera del marco occidental dominante. De ese modo, los discurso totalitarios y colonizadores a lo largo del siglo XIX y XX son interpretados como síntomas de un pensamiento unidireccional. A lo que concierne a las vanguardias históricas del arte del siglo XX, Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) al igual que Porta (Fernández Porta, 2008) las entiende asociadas a la lógica de la raíz. “Para comprender mejor lo que está en juego en este movimiento de des-prendimiento de las identidades y de los signos, importa volver al modernismo, atormentado por la pasión de la *radicalidad*: talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio” (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.48). De esa ecuación, nos interesa extraer la idea de que reinventar desde cero un lenguaje nuevo será una

pancarta habitual del proyecto vanguardista a lo largo de la primera y de la segunda mitad del siglo XX. En su investigación, Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) detecta que ese principio depurativo también se hallaba formulado en las vanguardias artísticas en clave de reivindicación de un cambio social. De ese modo, Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) ejemplifica su tesis señalando al crítico Clement Greenberg, y el uso que hace éste del término de “autopurificación”, entendido como principio esencial para consolidar una “opticalidad pura” en el medio pictórico, “el crítico neoyorquino puede desarrollar un relato histórico coherente de la evolución artística, con un origen y una finalidad” (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.50), origen y finalidad, es decir: de la raíz hacia lo radical. El planteamiento de Greenberg en el texto de Bourriaud es una muestra de cómo la fórmula de la raíz “representa a la vez un origen mítico y un destino ideal” (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.50). Años más tarde el situacionismo también representará para el autor francés otro claro ejemplo de la latencia de los mismos síntomas de radicalidad y de raíz. En este último caso, no se trata ya de una radicalidad sustentada en la máxima expresión depurativa del lenguaje pictórico propuesto por el formalismo de Greenberg, sino del despliegue de pureza ideológica desarrollado por la Internacional Situacionista (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.50). Queda patentada como nos rememora Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) la radicalidad ideológica de la Internacional Situacionista con el hecho que expulsara de su organización a cualquier miembro sospechoso de tener cierta simpatía con el mundo del arte. A su vez,

Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) nos recuerda que en muchas de las películas de Guy Debord se hace visible también la idea de raíz, esto se puede leer en las alusiones que éste realiza constantemente a la Edad Media o al siglo XVII francés. De ese modo, el autor concluye que "no hay radicalidad verdadera sin deseo imperativo de un reinicio, de un gesto de depuración que tenga un valor programático" (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.51). Raíz y radicalidad son, desde su perspectiva dos palancas que ayudaron a alzar parte del proyecto artístico occidental a lo largo del siglo XX.

De ahí que al igual que Porta (Fernández Porta, 2008), para Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) el posmodernismo marcará el fin del régimen radical y el fin de la lógica de la raíz en el arte. En la posmodernidad, el arte trazará un recorrido opuesto a la radicalidad y a la construcción de modelos ideológicos:

[...] el éxito del arte *simulacionista* en los años ochenta (el simulacro es un significante sin significado, un signo flotante) hasta la exaltación actual de esas "identidades" compuestas de signos, reducidas a un mero valor de cambio en el mercado de los exotismos, cualquier *radicalidad* parece haber desaparecido del arte. (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.51)

Este esquema, Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) lo completa con el retorno de la pintura de la cita durante la posmodernidad, donde "los materiales de la historia del arte aparecen disponibles, utilizables en cuanto signos simples que son, como desvitalizados por la separación de las

significaciones ideológicas que justificaron su aparición en un momento preciso de la Historia" (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.52). Nos recuerda Bourriaud, que las obras de Piet Mondrian funcionan como citas de artistas posmodernos, obras vacías que reemplazan el sentido por el estilo, "el edificio modernista se derrumbó y los signos flotan, ya no tienen el lastre de la Historia" (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.54). Siguiendo ese argumento, Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009), de la mano de Craig Owens subraya el pensamiento de Jacques Derrida: "los signos ya no son sino meros referentes culturales, ya no están ajustados a una realidad" (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.54). De esa forma, siguiendo su discurso acerca de los rasgos significativos de las estrategias artísticas de la postmodernidad, también nos recuerda de Benjamín Buchloh: "fragmentación y yuxtaposición dialéctica de fragmentos, y de disociación entre el significante y el significado" (Bourriaud & Guillemont, 2009, pp.54-55). Incluso, podríamos seguir sumando en esa dirección con la ayuda de Baudrillard: "Un orden de simulacros anteriores (el orden del sentido) suministra la sustancia vacía de un orden ulterior, el cual ni siquiera conoce la diferencia existente entre el significante y el significado, el continente y el contenido" (Baudrillard, Vicens and Rovira, 1998, p.83). Todas estas ideas están en sintonía también con la desconexión de la superficie de la obra con su índice que habíamos visto en el capítulo anterior de la mano de Krauss.

Desde ese dibujo de la posmodernidad simulada junto a Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) y Porta (Fernández Porta, 2008), a primera vista

las acumulaciones de registros dispares, formatos y estilos que despliega Camille Henrot en su exposición *The Pale Fox* (Henrot, 2015) (Figura 25-26) podrían aparentar ser ejemplos ilustrados de lo redactado. A pesar de ello, pensamos que en el trabajo de Henrot actúan otras fuerzas que nos parecen más interesantes. Es decir, pensamos que encasillar la propuesta de Henrot tan sólo desde los parámetros descritos hasta ahora podría devenir una despotenciación de su valor discursivo. Por esa razón, hemos considerado primero señalar al lector que el trabajo de la artista bien podría ser codificado desde esos argumentos, sin embargo nuestro deseo es sacar su propuesta de ese centro y eje discursivo.



Figura 27. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación *The Pale Fox*, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.



Figura 28. (Henrot, 2015). Vistas de la exposición The Pale Fox, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.

Desplegando nuestro objetivo y siguiendo con Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) de nuevo, el autor plantea la superación de la posmodernidad mediante la operación de una recomposición de lo moderno en el presente global. Es lo que el autor denomina como altermodernidad. Desde ese punto Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) identifica algunos principios constituyentes de algunas prácticas artística en la década de los años 2000. Estos nuevos atributos constituyentes de la altermodernidad serían el interés por el ahora, el interés por la experimentación, el interés por lo relativo y el interés por lo fluido. Bajo esa catalogación de intereses el autor propone la metáfora del radicante para escrudiñar los entresijos de las nuevas formas de creación

artística altermodernas. Los radicantes son unos órganos vegetales capaces de originar raíces, raíces que se extienden arraigándose sobre la superficie del suelo y no bajo la superficie de éste. Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009) establece una analogía entre el sujeto contemporáneo y el radicante, del siguiente modo establece el símil el autor francés:

[...] el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, [...] el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones. (Bourriaud & Guillemont, 2009, pp.56-57)

Y prosigue Bourriaud:

[...] los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. Ahí donde el modernismo procedía por sustracción con el objetivo de desenterrar la raíz-principio, el artista contemporáneo procede por selección, agregados, y luego multiplicaciones. [...] La traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores. Al transportar el objeto del que se apropia, sale al encuentro del Otro para presentarle algo *ajeno* bajo una forma familiar: *te traigo lo que*

fue dicho en otro idioma que el tuyo... (Bourriaud & Guillemont, 2009, pp.57-60)

Es precisamente ese gesto de traducción que nos explica Bourriaud (Bourriaud & Guillemont, 2009), el que pensamos que se pone en juego en la propuesta de Henrot. Su instalación, no trata pues de la acumulación de significantes aislados, inmóviles, rotos, revividos, simulados, sino que consideramos que trata de articular algún tipo de estructura de sentido. La artista reactiva objetos e imágenes a través del desplazamiento que les da, descoloca a los objetos y a las imágenes de su lugar original, y les obliga a mantener entre ellos nuevos rozamientos. La propuesta de Henrot tiene más que ver con el fregamiento estratégico que con el aislamiento o la simulación premeditada, esto es, siguiendo el símil con la lengua, tiene más que ver con la posibilidad de crear un sentido mediante la construcción de frases a partir de palabras sueltas, que con el juego de construir frases inocuas mediante palabras escogidas al azar. Aunque ahora parezca contradictorio, Henrot tiene la voluntad de construir sentido y no de simular sentido. Precisamente, en su instalación (Henrot, 2015) (Figura 23-24) Henrot repite una y otra vez la operación de contraponer elementos dispares, -formar frases inteligibles podríamos decir, sin embargo su voluntad es la de reescribir los datos del mundo. Por ejemplo, sobre el hilo musical monótono que acompaña la su montaje aparece de repente la interrupción inesperada de un hombre tosiendo, o si atendemos a un detalle de su instalación, por citar tan sólo alguno, vemos la contraposición de una escultura de madera abstracta de connotaciones modernistas, emplazada junto

a una escultura africana, unas gafas actuales para la vista, una fotografía cualquiera impresa en Fotoprix, todo ello, sobre una repisa rectangular blanca que a su vez, descansa sobre un pedestal de aluminio de corte minimalista.



Figura 29. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación *The Pale Fox*, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.

Estamos ante la duda de si el vaso de agua está medio lleno o está medio vacío. En mi opinión, Henrot contrapone con la voluntad de transformar su metodología en una propuesta de sistema de conocimiento. A ciertos elementos presentes en su instalación que ya han sido históricamente contextualizados, los somete a permanecer dentro de un flujo, a formar parte dentro de una estructura más compleja, compacta y orgánica. La gran repisa ondulada que recorre todo el perímetro del habitáculo de la instalación es una muestra de este deseo de

articular todos esos elementos como partes de un todo. Este dato no es neutral, todo lo contrario, evidencia la necesidad de la artista en trazar conexiones entre las partes y lanzar su “zorro pálido” contra el público.

El principio del zorro

Bajo nuestra intuición, no es casual la elección del título de su instalación *The Pale Fox* (El zorro pálido), en la que Henrot hace referencia directa al libro redactado inicialmente por Marcel Griaule y finalizado posteriormente por Germaine Dieterlen debido a la muerte de Griaule en 1956. Debemos de comentar que, a partir de la década de 1960 los trabajos del antropólogo Marcel Griaule, se vieron sometidos a revisiones críticas y a procesos de desmitificación llevados a cabo por antropólogos más jóvenes (Lorenzo, 2015). Es reconocida la crítica que le realizara en 1991 Walter Van Beek en su texto *Dogon Restudied* (Bedaux et al., 1991). El texto de Van Beek es “un excelente ejemplo de la crítica posmoderna a los métodos y conclusiones de la antropología clásica, el cual apunta a un tema esencial, el propio estatuto objetivo de la disciplina” (Lorenzo, 2015). Marcel Griaule es conocido como uno de los primeros antropólogos que empezó a realizar trabajos de campo en sus investigaciones. Antes de los años 1930, los antropólogos realizaban sus estudios a través de la información que recogían de viajeros, misioneros y funcionarios coloniales (Lorenzo, 2015). Gracias al Instituto de Etnología francés, en la década de los años 1930 Griaule emprendió importantes proyectos de investigación en África (Lorenzo, 2015). Cruzando África desde el Senegal hasta

Etiopia (Lorenzo, 2015). En 1933, Griaule tuvo su primer contacto con la comunidad dogón de Malí (Lorenzo, 2015). Los trabajos de Griaule marcaron un precedente en la historia de la etnografía francesa ya que introdujo nuevos métodos de investigación, “como la fotografía aérea, los estudios topográficos, el trabajo en equipo, el enfoque interdisciplinar” (Lorenzo, 2015). En su primera expedición a África, Griaule llegó a tomar 6000 fotografías y grabar 1600 metros de película (Lorenzo, 2015). Siendo así, uno de los primeros antropólogos en trabajar con documentos audiovisuales para analizar los fenómenos culturales (Lorenzo, 2015). Como nos relata Lorenzo: “en 1955, llegó a utilizar un barco-laboratorio para transportar las grabaciones y el equipo fotográfico por el río Níger desde el Centro Nacional de Investigación Científica” (Lorenzo, 2015). Sus proyectos de investigación estaban compuestos por equipos multidisciplinarios, “etnólogos, lingüistas, musicólogos, arqueólogos, naturalistas y técnicos” (Lorenzo, 2015). De ese modo, Griaule fue un precedente tanto para la antropología moderna como para su crítica posmoderna. Así resume Lorenzo el filo de la navaja de la crítica que realizó Van Beek:

“Van Beek se planteaba si los textos publicados por Griaule presentan una interpretación de la sociedad dogón reconocible tanto por los investigadores que han trabajado posteriormente con este pueblo como por los propios sujetos de estudio. Para él, los dogón que describe Griaule constituyen una anomalía en la etnografía africana, no sólo respecto a otras culturas de la zona, con las que no comparten rasgos, sino incluso internamente, vistas las

contradicciones entre lo publicado por Griaule hasta 1947 respecto a Dios de agua, y de este texto en relación a El zorro pálido. De acuerdo con el autor, todos esos textos son inconsistentes entre sí. (Lorenzo, 2015)

Así, una de las principales críticas que establece Van Beek es que los rasgos de cualquier cultura deben de ser reconocibles tanto por los investigadores como por los miembros de la propia comunidad analizada (Bedaux et al., 1991). Según Van Beek, Griaule hizo converger sin filtros su peculiar personalidad con sus conclusiones (Bedaux et al., 1991). El hecho que la comunidad dogón presentara herméticos conocimientos que no podían ser revelados de forma directa a sus observadores, propició que Griaule decidiera penetrar “estratégicamente” (Lorenzo, 2015) la comunidad para extraer de ella sus secretos. Llegando incluso a pagar con dinero a sus interlocutores (Lorenzo, 2015). Este principio según Van Beek, coloca a Griaule en una posición dudosa respecto a la objetividad de sus observaciones (Bedaux et al., 1991). Bajo esa información el trabajo de campo de Griaule puede ser leído como una antropología colonial, “los nativos lo veían como un personaje autoritario, con un carácter dominante [...] que expresaba claramente el interés por un tipo específico de información y que usaba medios peculiares para conseguirla” (Lorenzo, 2015). Por lo que en resumidas cuentas, de esto se destila que el proyecto de Griaule deviene la formalización de un intercambio bilateral de información en un contexto colonizado, en el que se mezclan las convicciones

personales de un investigador con “una cultura con una fuerte tendencia a incorporar elementos extranjeros” (Lorenzo, 2015).

De ese modo el caso de Griaule converge con algunos aspectos teóricos de la física cuántica, observador y observado son elementos de un mismo proceso de transformación. Por otro lugar, debemos mencionar que el arduo debate que generó la crítica de Van Beek despertó también posiciones contrarias, como la de Peter Ian Crawford, “en las ciencias sociales, siempre se produce distorsión la presencia de la persona que formula las preguntas” (Lorenzo, 2015).

Llegados hasta aquí y a modo de preba en el laboratorio, proponemos codificar la exposición de Henrot en los mismos términos problemáticos que la lectura crítica del legado de Griaule nos ha ofrecido. Así, presentamos y situamos la muestra de Henrot como una puesta en crisis de las ontologías que delimitan a los objetos artísticos, en tanto que partes independientes dentro de una infinidad de relatos particulares de la historia del arte. Desde esa óptica la exposición plantea cuestiones sobre el cómo es posible fabricar otro tipo de conocimiento fuera de las referencias conocidas y bien clasificadas. Entendemos su instalación como un experimento arqueológico-cognitivo, su objeto de estudio es poner bajo sospecha, tanto a las “muestras” de la historia del arte, como a los distintos extractos simbólicos con los que articula su montaje, así como en última instancia, ponernos a nosotros mismos en la cuerda floja como observadores educados del arte.



Figura 30. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación *The Pale Fox*, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.



Figura 31. (Henrot, 2015). Detalle de la instalación *The Pale Fox*, 2015. Galería König Gallery, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería König Gallery.

The Pale Fox

Llegados a este punto, si asumimos la propuesta de Henrot como algo más próximo a un experimento, y no a una operación artística en clave posmoderna, debemos aportar un modelo desde el que poder evaluar su dimensión. Sin duda, pensamos que exponer aquí algunas ideas elaboradas por Karen Barad, nos ayudaran a arrojar luz sobre nuestro propósito.

“Al lenguaje se le ha concedido demasiado poder” (Barad, 2003, p.801). Así de contundente inicia Karen Barad su texto *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes To Matter*. En su redacción Barad se pregunta por qué razón el lenguaje y la cultura han permanecido históricamente

como agencias inmutables y naturalizadas (Barad, 2003, p.801). Barad inicia su análisis reflexionando sobre cómo las estructuras lingüísticas adquiridas configuran nuestra visión de la realidad (Barad, 2003, p.802). Síntesis basada en la creencia y naturalización de la idea que el sujeto y el predicado son la estructura gramatical perfecta para dar respuesta a las concepciones de sustancia y atributo (Barad, 2003, p.802). Nos recuerda Barad que la performatividad puede ser una posición reveladora desde la que entender y reelaborar las prácticas materio-discursivas (Barad, 2003, p.802). Así la noción de performatividad le sirve a Barad para poner en duda en primer lugar a la fuerza y el poder que se le ha concedido al lenguaje a través de modelos concretos de articular la realidad, y en segundo lugar, le sirve para desarrollar también el término de intra-actividad.

De ese modo para dar forma a su pensamiento, Barad desgrana el cómo es posible reemplazar la idea de representación anclada en el modelo cartesiano, por la de un modelo extraído de la ciencia de partículas. Para Barad, las teorías sociales liberales, así como las teorías del conocimiento científico afianzaron sus argumentos en el hecho de entender el mundo cómo una suma de elementos individualizados (Barad, 2003, p.803). Partes que se asumen con una serie de atributos inherentes y que posteriormente son ejecutados, representados.

“Representationalism separates the world into ontological disjoint domains of words and things” (Barad, 2003, p.811). Recuerda Barad que, esa concepción acerca del representacionalismo ha sido puesta en crisis en los últimos años por el feminismo, por autores posestructuralistas, por discursos poscolonialistas y por las teorías

queer (Barad, 2003, p.803). De esa forma y siguiendo los referentes enumerados, Barad plantea que la materialidad no es neutral e inherente en las formas sociales y culturales, la materialidad no espera a ser representada, sino que contrariamente la materialidad tiene un papel activo en su configuración. Desde ahí se destila que el cuerpo no tan sólo siempre esta construido como apuntaba Foucault (Barad, 2003, p.810), sino que además los procesos de construcción intersubjetivos no visibles, las exclusiones en la modulación de la materialidad, son factores cruciales para entender la construcción de aquello otro (Barad, 2003, p.810). “Crucial to understanding the workings of power is an understanding of the nature of power in the fullness of its materiality” (Barad, 2003, p.810). Discurso y materialidad son entonces atravesados por fuerzas en constante estado de intercambio de información, fuerzas de orden social, cultural, psíquica, económica, natural, biológica y geopolítica (Barad, 2003, p.810). Un conjunto de factores planteados como indisociables; la “relación entre prácticas discursivas y fenómenos materiales” (Barad, 2003, p.810), y las fluctuaciones entre las agencias de lo humano y lo no-humano junto a sus historicidades particulares (Barad, 2003, p.810). De esa forma, para abordar ese escenario, Barad acuña el término de *realismo agencial*, esto es en palabras de Barad: la propuesta de una ontología alternativa (Barad, 2003, p.811). “I offer a posthumanist performative reformulation of the notion of discursive practices and materiality and theorize a specific causal relationship between them” (Barad, 2003, p.811).

A partir de ese marco Barad introduce su noción de intra-acción. Esto

lo hace a partir de las premisas que extrae de la metafísica atómica. Todas las cosas del universo tienen un común denominador; el átomo (Barad, 2003, p.813). El físico Niels Bohr le sirve a Barad para demostrar el cambio de paradigma representacional que la teoría física arrojará respecto a los modelos Cartesianos y Newtonianos heredados (Barad, 2003, p.813). Según Bohr, las cosas y las palabras no tienen determinados sus límites, lenguaje y medida son elementos que establecen funciones y no interacciones entre dualidades (Barad, 2003, pp.813-820). Según Bohr, los modelos de Descartes y de Newton promulgaron las concepciones que establecen una visión de la realidad argumentada desde la dualidad entre términos, tales como objeto/sujeto, conocedor/conocido, naturaleza/cultura y palabra/mundo. Esto queda en el texto de Barad expresado de la siguiente forma:

“This account refuses the representationalist fixation on “words” and “things” and the problematic of their relationality, advocating instead a causal relationship between specific exclusionary practices embodied as specific material configurations of the world (i.e., discursive practices/(con)figurations rather than “words”) and specific material phenomena (i.e., relations rather than “things”) (Barad, 2003, p.814)

Bajo esa consciencia, ese régimen de funciones y procesos de definición del mundo es denominado por Barad como una intra-acción. Las cosas y el lenguaje permanecen siempre en fluctuación constante desde dentro a fuera y de fuera a dentro, desdibujando y reconfigurando constantemente los límites con los que

articulamos el lenguaje y damos forma a la realidad. Observador y observado forman parte de un mismo lenguaje de definición, donde el objeto y el sujeto son comprendidos como un mismo sistema complejo pero unitario. La intra-acción tiene que ver más con algo fenomenológicamente cuántico, que con algo unidireccional y gravitacional, “It is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the “components” of phenomena become meaningful” (Barad, 2003, p.815). Es decir, los discursos y la materia emergen como fenómenos a través de intra-acciones específicas, y su estabilidad en el mundo son consecuencia de dinámicas de oberturas, de cierres, de reordenamientos y de rearticulaciones concretas (Barad, 2003, pp.815-817). Bajo éste diagrama, Barad introduce un componente, que puede ser entendido casi como una caja de herramientas con la que operar dentro de la fenomenología de las intra-acciones, se trata de la performatividad. “The future is radically open at every turn” (Barad, 2003, p.826). La posibilidad de cambio forma parte de la propia naturaleza de la intra-actividad, la intra-acción siempre es preformativa. De ahí se destila, la necesidad expresada por Barad en tener en cuenta los vestigios de aquello humano y no humano, ya que ambos forman parte de la misma “agencia” en su producción incesante de cuerpos y discursos. “Agency is about the possibilities and accountability entailed in reconfiguring material-discursive apparatuses of bodily production, including the boundary articulations and exclusions that are marked by those practices in the enactment of a causal structure” (Barad, 2003, p.827).

En definitiva, el modelo de Barad establece aplicaciones directas en lo

social y en lo cultural de algunos de los paradigmas científicos más importantes del siglo XX, como la mecánica cuántica o la teoría de supercuerdas. Sin embargo, resulta curioso como la comunidad científica nos recuerda que la lógica microscópica de la física de partículas parece obedecer a lógicas distintas en el mundo macroscópico. No se ha logrado una teoría que pueda explicar y unificar la teoría de cuerdas y la teoría cuántica con la teoría de la relatividad general de Albert Einstein, que es herencia del modelo de Newton (Kaku, 2016). Así lo expresa el físico Michio Kaku refiriéndose a la mecánica cuántica en relación a los postulados científicos precedentes a ésta, recordemos que la mecánica cuántica se descubre en 1925:

El tamaño casi infinitesimal de la constante de Planck significa que la teoría cuántica da correcciones minúsculas a las leyes de Newton.

Éstas se denominan correcciones cuánticas, y pueden ser despreciadas cuando describimos nuestro mundo macroscópico familiar. Por esto podemos prescindir en gran medida de la teoría cuántica cuando describimos fenómenos cotidianos. Sin embargo, cuando tratamos con el mundo subatómico microscópico, estas correcciones cuánticas empiezan a dominar cualquier proceso físico, dando cuenta de las propiedades extrañas y contraintuitivas de las partículas subatómicas. (Kaku, 2016, p.172)

Incluso la mecánica cuántica presenta problemas filosóficos en relación al espacio-tiempo, difícilmente asumible en nuestra cotidianidad:

Nunca podemos conocer simultáneamente la velocidad y la posición de una partícula subatómica. [...] El principio de incertidumbre significa que nunca podemos estar seguros de dónde está electrón o cual es su velocidad. Lo más que podemos hacer es calcular la probabilidad de que el electrón aparezca en un cierto lugar con una cierta velocidad. [...] De ese modo, la teoría cuántica une los conceptos de partícula y de onda en una bonita dialéctica: los objetos físicos fundamentales de la naturaleza son partículas [...] Esta formulación, por supuesto, tiene implicaciones filosóficas perturbadoras. La visión newtoniana mantenía que el universo era un reloj gigantesco, al que se dio cuerda en el comienzo del tiempo y desde entonces marcha porque obedece a las tres leyes del movimiento de Newton; esta imagen del universo quedaba ahora reemplazada por la incertidumbre y el azar. La teoría cuántica demolía, de una vez por todas, el sueño newtoniano de predecir matemáticamente el movimiento de todas las partículas del universo. (Kaku, 2016, pp.173-174)

En ese sentido descrito, Kaku nos lo ejemplifica con un experimento revelador; dónde se emplaza a un electrón dentro de una caja cerrada y ocurre lo siguiente:

[...] el electrón no tiene suficiente energía para atravesar las paredes de la caja. Si la física clásica es correcta, entonces el electrón nunca dejará la caja. Sin embargo, según la teoría cuántica, la onda de probabilidad del electrón se difunde a través de la caja y se filtra al

mundo exterior. [...] Otra manera de decir esto es que existe una probabilidad finita aunque pequeña de que el electrón pase por efecto túnel a través de la barrera (la pared de la caja) y salga de la caja [...] (Kaku, 2016, pp.176-177)

Por otro lugar si atendemos a la teoría de cuerdas, ésta parece revelar y trazar puntos de conexión entre la física clásica y la mecánica cuántica, “la teoría que puede unir la teoría que puede unir la teoría de la gravedad de Einstein con la teoría cuántica” (Kaku, 2016, p.225). Al parecer, la teoría de cuerdas propone la posibilidad de acceder a entender conjuntamente la naturaleza de la materia y del espacio-tiempo (Kaku, 2016, p.225). El postulado de la teoría de cuerdas es que si pudiéramos ampliar una partícula puntual, nos encontraríamos ante una pequeña cuerda vibrante, “la materia no es nada más que las armonías creadas por esta cuerda vibrante” (Kaku, 2016, p.226), como comenta poética y literalmente Kaku, todo el universo queda bajo esta concepción una sinfonía de cuerdas vibrando (Kaku, 2016, p.227). La teoría de cuerdas fue descubierta inesperadamente en 1968 por Gabriel Veneziano y Mahiko Suzuki, dos jóvenes físicos teóricos. Desde entonces, la teoría de cuerdas ha abierto una nueva senda para la comunidad científica, sin embargo, como nos recuerda Kaku de la mano del físico Edward Witten, la teoría de cuerdas es física del siglo XXI que cayó accidentalmente en el siglo XX (Kaku, 2016, p.223). Esto quiere decir que la teoría de cuerdas plantea retos aun no resueltos científicamente, hasta fecha de hoy la teoría de campos de cuerdas no ha podido ser explicada matemáticamente:

Ante nosotros hay una teoría de cuerdas perfectamente bien definida. Dentro de ella está la posibilidad de zanjar toda la controversia que rodea al espacio de dimensiones más altas. El sueño de calcular todo a partir de primeros principios está ante nosotros. El problema es como resolverlo. Uno se acuerda del famoso comentario de Julio César en la obra de Shakespeare: “La falta, querido Bruto, no está en nuestras estrellas, sino en nosotros mismos”. Para una teoría de cuerdas, la falta no está en la teoría, sino en nuestras matemáticas primitivas. (Kaku, 2016, p.250)

Desde la óptica de la teoría de cuerdas y de la teoría cuántica, podemos interpretar que el mundo tal como lo conocemos y nos relacionamos con él, parece funcionar de un modo distinto en un nivel subatómico. Es en este punto de tensión donde Barad juega su partida, y apuesta por codificar el mundo macroscópico de una forma similar al funcionamiento del mundo subatómico. Según Kaku, el día que la ciencia acceda a resolver la teoría de campos de cuerdas, la humanidad tendrá el dominio de modificar la materia y el tiempo a su antojo (Kaku, 2016), en cierto sentido, la performatividad de Barad también posee algo de esas ideas de empoderamiento de la realidad. Es en este punto el que introducimos la propuesta de Henrot. Si nos acercamos de nuevo al proyecto expositivo *The Pale Fox*, y atendemos a las conexiones semánticas que ordena Henrot en el espacio, podemos establecer puentes conceptuales que unifican la visión de un mundo bajo la ley de la teoría de cuerdas y la propia retórica formal de los elementos. De repente las estanterías rectas/objetos

minimalistas de aluminio se transforman en estanterías y objetos curvos, estanterías curvas que sostienen elementos escultóricos con formas onduladas, imágenes del mundo natural extraídas de Internet y enciclopedias, documentación etnológica y arqueológica de Griaule, documentación con valor científico y documentación con valor estético, diverso imaginario visual de la feminidad e imaginario mitológico con saltos temporales de siglos, pinturas que recogen el trazo de un simple gesto, grafismos que se parecen a las estanterías y a algunas esculturas, esculturas modernistas mezcladas con esculturas africanas y sus versiones contemporáneas convertidas en objetos decorativos, en definitiva, una selección de muestras y rastros de nuestra civilización emplazados todos en un mismo espacio y tiempo. Ahora, resulta imposible hablar de las partes por separado, tan sólo podemos acceder y entenderlo como conjunto, como sistema, siguiendo la metáfora de Barad, Henrot nos presenta un sistema sin cortes, en crudo y abierto a las probabilidades de materializarse discursivamente de formas distintas. Objetos e imágenes latentes a punto de explotar y definirse. Henrot performatiza los vestigios de nuestra cultura material y simbólica, y los presenta como una misma cosa sostenida en el aire, como flotando en el tiempo. El libro de Griaule y los principios filosóficos de Gottfried Leibniz son las pistas principales, de ellos, Henrot obtiene la voluntad de dotar a su exposición de un matiz de universalidad, de atribuirle algo fuera de lo fijo y de lo estable, de atribuirle a la dimensión formal de los objetos un valor cognoscible fuera de su valor cultural y social. *The Pale Fox* es pues una declaración de

posible reconstrucción, un ejercicio de performatización del conocimiento humano.

Reinicio

Capítulo 3

Abstracción casual. Representación en el medio y el medio representado

En los siguientes dos puntos del capítulo 3 nos centraremos en analizar el trabajo de Artie Vierkant y el trabajo de Constant Dullaart. Ambos artistas los podemos enmarcar bajo lo que recientemente se ha venido denominado Post-Internet art. Los dos artistas nos presentan sus obras enmascaradas bajo formas abstractas, sin embargo, sus obras no pueden ser entendidas como obras abstractas al uso, puesto han sido concebidas mediante la implementación de Internet en el centro de su naturaleza. Ponen el acento en reflexionar sobre el papel de los nuevos medios tecnológicos de comunicación en el sistema de producción y conceptualización. Así, el resultado de sus piezas, a pesar de formalizarse mediante formas geométricas de colores y trazos de líneas arbitrarias sobre un plano, su voluntad no es la de responder a cuestiones formales acerca de su resultado, sino que plantean una reflexión entorno al papel que ocupan los nuevos medios tecnológicos dentro del campo específico del arte, funcionando el resultado formal de sus trabajos como un registro meramente secundario o casual.

Artie Vierkant. Representación en el medio y el medio representado

En esta primera parte del capítulo vamos a recorrer dos exposiciones de Artie Vierkant. La primera, una exposición sin título (Vierkant, 2012) (Figuras X y X) realizada por el joven artista en la galería Higher Pictures de Nueva York

durante el 20 de septiembre hasta el 27 de octubre del 2012. La segunda exposición *Configure* (Vierkant, 2013) (Figuras 34-37) realizada en la Galería berlinesa Exile desde el 10 de enero al 26 del Febrero del 2013. La propuesta de Artie Vierkant señala a cuestiones que tienen que ver con una puesta en tensión de los parámetros que conforman el binomio formado entre el modo en el que la galería ha funcionado históricamente y el modo en que la obra adquiere sentido a partir de su constitución a través de la lógica de la Red. Desde esas directrices, la obra de Vierkant propone un espacio de reflexión que nos llevará a analizar la influencia de los nuevos medios tecnológicos, prestando especial atención al papel de Internet, revelándonos así un nuevo orden semántico que afecta a los principios internos de las leyes que regulan la obra artística realizada en el marco de la era de la información y el conocimiento.

A la hora de abordar el trabajo de Vierkant nos encontramos de entrada con un complicado juego de ubicación, en el que la obra se articula según en el medio o lugar donde ésta se encuentre. Su obra adopta distintas formas, ya sea si se visualiza a través de Internet o si se visualiza en el espacio de la galería convencional. Vierkant es consciente del modo en que opera el sistema del arte, es consciente de los mecanismos que se activan al consumir arte navegando por la Red. Conoce el lenguaje que utilizan las galerías para presentar sus propuestas y plantea romper la idea de que la galería es un mero contenedor de objetos cerrados. Introduce y lleva a cabo su obra dentro del propio sistema de difusión y comunicación de la galería, ubicándose tanto dentro del espacio físico

de la galería como dentro del espacio de la Web, para mostrarnos que tanto un lugar como el otro no son lugares imparciales donde pensamos que las obras deben permanecer y presentarse ante nosotros de forma estable, nítida o completa. Cuando visualizamos su trabajo desde el espacio Web, ya sea desde su propia página Web personal, <http://antievierkant.com>, o ya sea desde cualquiera de las páginas de las dos galerías que le representan, <http://www.newgalerie.com> y <http://nyuntitled.com>, nos encontraremos que el registro de sus exposiciones está intervenido por el propio artista, ocultando parcialmente el registro original del montaje expositivo y generando una nueva capa de significado que ejerce como gesto de negación del registro expositivo usualmente empleado por el sistema del arte. De manera que la obra de Vierkant opera a partir de la operación que el artista realiza posteriormente a la exposición realizada en la galería. Ese proceso se compone entonces de tres acciones, que el artista reitera cada vez que realiza una exposición. La primera acción que realiza es documentar fotográficamente el trabajo que ubica en el espacio físico de la galería. Seguidamente, interviene con Photoshop la documentación fotográfica de la exposición realizada. Y posteriormente, pone de vuelta al público el registro visual manipulado, presentándolo y distribuyéndolo dentro de los canales donde normalmente ese tipo de imágenes no se corresponderían, es decir, en la Web de la galería, su página Web personal o cualquier otra plataforma virtual que distribuya información sobre su exposición. Por ejemplo, las galerías que lo representan tienen al igual que todas las

páginas Web de galerías de arte contemporáneo, un menú donde se muestran imágenes de distintas vistas de las exposiciones que la galería va realizando, dentro de ese menú "ver Imágenes de la exposición" es donde Vierkant introduce su registro manipulado y éste se activa conceptualmente, por una parte, como imagen disonante ante de lo que sería un registro de exposición al uso, y por otra parte, como anexo y conclusión expandida de la obra. Como veremos, esta manera de hacer es la estrategia que Vierkant emplea de distintas formas para proyectar su discurso.

Image Objects

En primer lugar vamos a introducir el marco donde la obra de Vierkant se desarrolla. Para ello, abordaremos la visión de Vierkant acerca del término Post-Internet art, término que fue promovido entre el año 2009 y 2010 por Marisa Olson, Gene McHuch y el propio Vierkant ("Postinternet", 2016). Nuestro artista plantea su posicionamiento y mirada sobre el fenómeno artístico en un texto escrito bajo el nombre de *The Image Object Post-Internet* y publicado online en el año 2010. En él, Vierkant explora la relación de los objetos y las imágenes bajo el dominio de la cultura Post-Internet. Para el artista, el Post-Internet art hace referencia, en primer lugar a un determinado momento histórico derivado del uso masivo de Internet, y con ello, suscribe la posibilidad de la reproducibilidad infinita y la mutabilidad de los materiales digitales como principal eje para implementar un nuevo orden semántico sobre la concepción del objeto y de la imagen derivada de la producción artística. En segundo lugar, apunta la

correspondencia del término con otros hitos de la historia del arte, en concreto con el new media art y el arte conceptual. Con los siguientes matices expone la relación de estos dos hitos con el Post-Internet art:

New Media is here denounced as a mode too narrowly focused on the specific workings of novel technologies, rather than a sincere exploration of cultural shifts in which that technology plays only a small role. It can therefore be seen as relying too heavily on the specific materiality of its media. Conceptualism (in theory if not practice) presumes a lack of attention to the physical substrate in favor of the methods of disseminating the artwork as idea, image, context, or instruction.

Post-Internet art instead exists somewhere between these two poles. Post-Internet objects and images are developed with concern to their particular materiality as well as their vast variety of methods of presentation and dissemination. (Vierkant, 2010)

En ese sentido, Vierkant ve una convergencia semántica entre Internet y el sí de la obra artística producida bajo la conciencia de este fenómeno:

[...] nothing is in a fixed state: i.e., *everything is anything else*, whether because any object is capable of becoming another type of object or because an object already exists in flux between multiple instantiations. [...] Artists like Oliver Laric and Seth Price routinely present multiple variations of the same object—Laric's *Versions* exists as “a series of sculptures, airbrushed images of missiles, a talk, a

PDF, a song, a novel, a recipe, a play, a dance routine, a feature film and merchandise,”^[5] Price's *Dispersion* “[taking] the form of a widely reproduced essay, an artists’ book, a freely available online PDF, as well as [a] sculpture.”^[6] These works are emblematic as Post-Internet gestures and have surely been influential in different ways, but step only lightly away from the tautological rationale of Conceptual art (typified in Joseph Kosuth's 1965 *One and Three Chairs*, an arrangement of three versions of the same object, each signifying “chair,” and language surrounding the piece to assert that nothing is being missed and the art is in the idea—Kosuth's “Art as Idea as Idea). (Vierkant, 2010)

Desde ese enfoque, para Vierkant el Post-Internet art conlleva la desintegración de la idea de copia y de original, que no la de aura en nuestra opinión, al transcodificar siempre su obra en función de los medios que él considere más oportunos. Esa operación tiene como fin la transmisión de un determinado conocimiento, “information aesthetics provides in one object both a representation and the components which make up its source in an attempt to illustrate or arrive at knowledge” (Vierkant, 2010). Idea que el artista argumenta a partir de su concepción acerca de que los medios de comunicación están constituidos a partir de un conjunto de datos numéricos. Principio que equivaldría a decir que la voluntad del artista es la transmisión de una determinada idea, a pesar que en el proceso se den cambios formales. La idea esencial sería,

mantener activo un determinado mensaje en la obra, a pesar de su transferencia entre medios.

Otro factor social característico del Post-Internet art para Vierkant (Vierkant, 2010) es el cambio de paradigma que provoca la interconectividad de la era de la información. Ésta la refiere, y apoyándose a Barthes, al cambio de configuración que se da en la figura del lector, el cual pasa a ser en el contexto de la Red, autor y lector a la vez. Esto quiere decir, el papel activo de la cultura en tiempo real, voluntad expresada en primera persona por la multitud y escrita desde el “nosotros” y no desde el “ellos”. Tanto los agentes empoderados de los medios de comunicación como cualquier otro ciudadano, poseen ambos las misma herramientas de creación de contenidos. “Increasingly though, mass media and the world of “the screen” *is* our communal space” (Vierkant, 2010). Para el artista, éstas particularidades inherentes en la sociedad de la información son responsables de que la idea de copia y de original sean puestas en crisis, puesto que, con la proliferación de la computadora y la democratización de Internet, estas ideas se verán sometidas a un profundo cambio epistemológico en relación al sistema cultural previo al que éstas permanecían fijadas. En ese nuevo panorama derivado de la implementación de las redes de comunicación en la sociedad, en el que conviven junto a las imágenes culturales previas a Internet, millones de las imágenes más inverosímiles que nos podamos imaginar, todo ese mundo no-homogéneo y fragmentado da pie a un nuevo estatus del objeto y de la imagen cultural, el cual es caldo de investigación para

él y muchos otros artistas. Y es desde ese enclave y desde esa consciencia donde Vierkant focaliza su interés y despliega su propuesta:

The strategy employed by myself and others towards this physical relationship has been to create projects which move seamlessly from physical representation to Internet representation, either changing for each context, built with an intention of universality, or created with a deliberate irreverence for either venue of transmission. In any case, the representation through image, rigorously controlled and edited for ideal viewing angle and conditions, almost always becomes the central focus. It is a constellation of formal-aesthetic quotations, self-aware of its art context and built to be shared and cited. It becomes the image object itself. (Vierkant, 2010)

Formas bipolares

Vamos a empezar aproximándonos a la exposición sin título (Vierkant, 2012) (Figuras 32 y 33) que Vierkant realizó durante septiembre y octubre del 2012 en la galería Higher Pictures de Nueva York. La exposición está formada por seis piezas de la serie *Image Objects* (Figura 32 y 33). Estas son seis impresiones digitales sobre PVC que el artista dispone colgadas por el espacio. Las seis impresiones de naturaleza abstracta son impresiones cortadas ajustándose a la forma geométrica que se representa, recordando a los *Shaped Canvas* de Frank Stella. Cada impresión está constituida por rectángulos formados de colores degradados y translúcidos superpuestos entre sí y con distintas inclinaciones entre cada capa de color y forma, generando un cierto

ritmo visual y un cierto efecto de tridimensionalidad, a pesar de ser objetos bidimensionales. El tratamiento y edición que el artista realiza con la imagen es una sencilla composición geométrica realizada con el programa informático Adobe Photoshop. El artista emplea distintos tratamientos y herramientas del programa informático, tales como degradados de color, superposición de capas y transparencias entre capas.

En la Web de la galería Higher Pictures se muestra por un lugar, los archivos digitales en JPG (Figuras 32 y 33) de las impresiones en PVC, junto con un pie de imagen en el que podemos leer el título de la obra: *Image Objects Wednesday 27 June 2012 9:40 PM* (Figura 32), con lo que se le añade a la obra mediante la incorporación del factor tiempo una capa de significado más. Este hecho complejiza y potencia la lectura de su propuesta. Lo habitual sería concebir su obra final como una impresión sobre PVC dentro de la sala de exposiciones. Sin embargo Vierkant muestra la obra en la Web de la galería en otro estado, -como un archivo digital inicial previo a su impresión. Invirtiendo así, o mejor dicho, multiplicando y adaptando el formato de presentación de la obra según las particularidades de cada medio de presentación, ya sea en el espacio físico o en el medio digital. Esta operación está cargada de un sentido común aplastante. Ubica y expande la misma imagen en medios distintos a razón de la naturaleza de cada medio. Ese principio desmembrante que ya podemos intuir en el título de la serie *Image Objects* (Figuras 32 y 33), imagen y objeto como una misma cosa. Éste es un principio altamente contradictorio con la idea de

obra entendida en términos de unicidad, y a la vez, pone en jaque el término de copia. En tanto que, el hecho de negar desde la Red el acceso a la imagen impresa sobre el PVC, acaba dotando al objeto de un aura de exclusividad, tan sólo tiene acceso a la obra aquellos que la contemplan físicamente. Y por otro lado, en la página Web de la galería, el acto de fechar con día y hora un archivo digital, denota también un cierto deseo de otorgar a la imagen un cierto aura de concreción, especificidad, de dotarla de algo Otro diferente al referente objetual al que permanece íntimamente ligada.

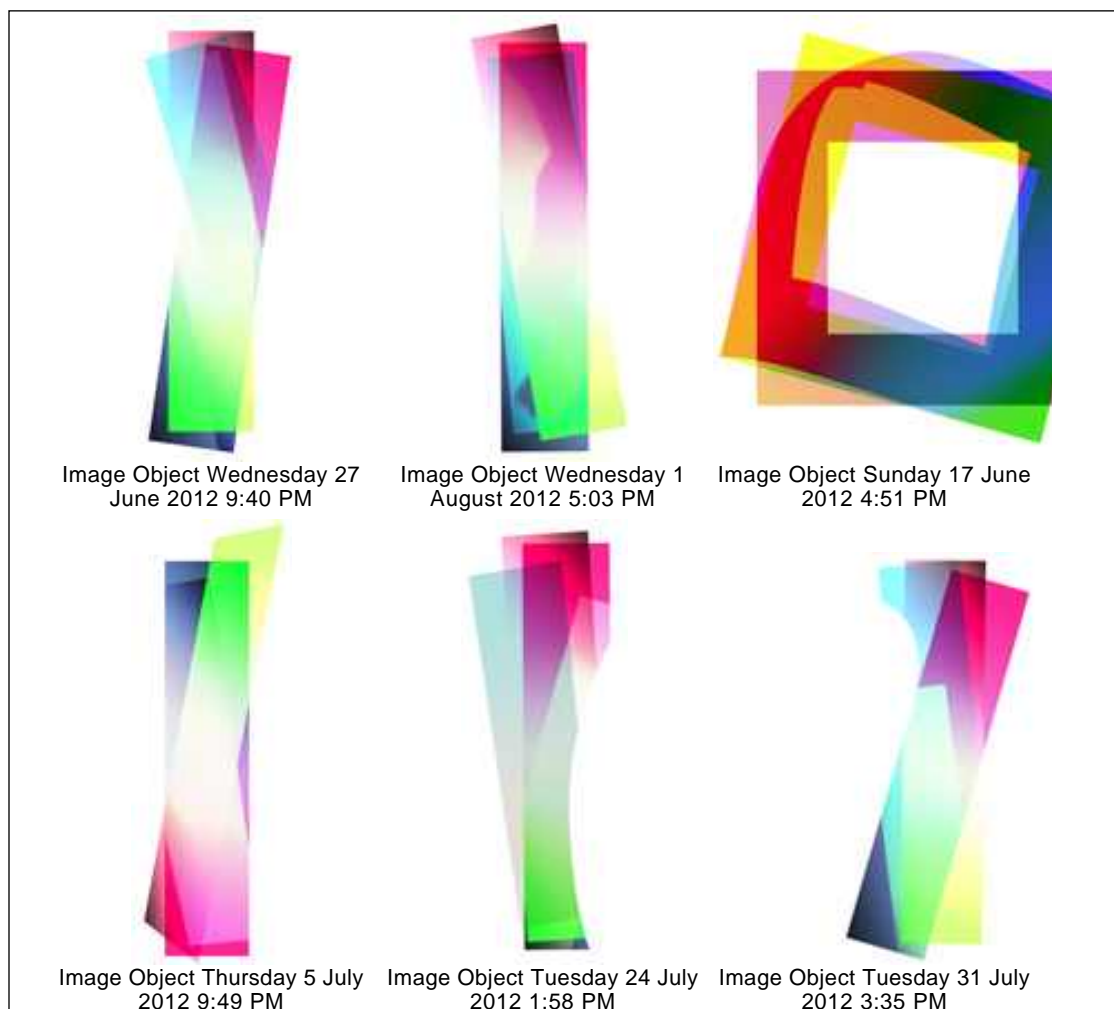


Figura 32. Fragmento de una captura de pantalla extraído de la página Web de la galería Higher Pictures. En la Figura podemos ver las imágenes que Vierkant imprimió sobre PVC y dispuso en la galería.

Es inevitable en este punto, retomar la vigencia del pensamiento de Walter Benjamín, de la mano de su celebrado texto de 1939 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en relación al despliegue y observación que el autor realizó sobre la categoría estética del aura. Benjamín (Benjamín, Weikert, & Echeverría, 2003) detectó que con la exponencial democratización de la técnica fotográfica y de la técnica cinematográfica durante las primeras

décadas del siglo XX, el arte se vería profundamente transformado, o al menos, un determinado tipo de arte sustentado en categorías como la del valor de la unicidad y de la autenticidad. Para Benjamín (Benjamín, Weikert, & Echeverría, 2003), todo el arte occidental previo a la invención de la fotografía y la cinematografía había sido atravesado genéticamente por un valor al culto, valor que rápidamente se verá reemplazado por un valor por la exhibición (Benjamín, Weikert, & Echeverría, p.52-53). Al respecto de esos factores y en relación al aura, podemos leer del texto online *El arte digital, un arte postaurático. De la pérdida del aura al artista como posproductor* escrito con varias manos y firmado por el Grup de treball D-27: Media Art/Arte digital, lo siguiente:

[...] es a partir de la irrupción artística de las técnicas fotográfica y cinematográfica que podemos hablar, siguiendo a Benjamín, de una decadencia del aura, es decir, de una pérdida del valor cultural de la obra de arte. Decadencia, que supone infravalorar el valor cultural de la obra de arte y la substitución de este último por un valor expositivo, en el que prolifera la copia mundana del objeto artístico despojado de su condición única y auténtica, y su consecuente banalización. [...] El aura confiere a la obra un carácter inaccesible y hermético, y es por ese motivo que la reproductibilidad técnica supone el final de una experiencia aurática, fundamentalmente, porque implica un acercamiento de la obra de arte con el público y hace accesible el arte a las masas. La reproductibilidad técnica neutraliza, en definitiva, el "valor para el culto" y esta "distancia infinita", pues acerca, con un

gesto aparentemente peligroso, la obra de arte a la multitud. (Grup de treball D-27: Media Art/Arte digital, 2009)

Es pertinente sospechar desde la óptica de Benjamín (Benjamín, Weikert, & Echeverría, 2003) que la propuesta de Vierkant, al menos en una parte, aboga por hermetizarse. Es innegable que, el artista realiza esfuerzos por impedir que la obra que presenta en el espacio expositivo no llegue al público, al menos al público de la Red, que es con diferencia el público mayoritario. Además en la Web de la galería Higher Pictures se muestran otras imágenes documentales de la exposición que también han sido manipuladas (Figura 33). El tratamiento que Vierkant realiza sobre ese registro documental de la exposición está cargado de un fuerte componente estético, introduce en el espacio de la fotografía documental colores y formas similares a los recursos visuales de las obras impresas, imposibilitando también el completo visionado de la documentación fotográfica de la obra física. Pero por otra parte, esa acción genera un material visual también exclusivo y distintivo a la obra física. Proponiendo en definitiva, una obra total que tan sólo puede ser interpretada bajo el don de la ubicuidad o de bipolaridad. E insiste, Vierkant repite sobre un vídeo registro de la exposición el mismo proceso de formas invasivas descrito en los trabajos anteriores. Obviamente, el vídeo registro tan sólo lo podemos ver en su página Web personal.

Formas como interfaz

A primera impresión, podría parecer que la propuesta de Vierkant en la galería Higher Pictures está constituida en parámetros como el de variabilidad o

mutabilidad. Sin embargo, por varias razones como ahora analizaremos, afirmar eso es parcialmente incorrecto. Para argumentar esa inquietud es pertinente introducir la descripción que realiza Lev Manovich (Manovich, 2005) sobre el término de variabilidad, el cual el autor vincula estrictamente en relación a la dialéctica de los nuevos medios tecnológicos de comunicación:

“Un objeto de los nuevos medios no es algo fijado de una vez para siempre, sino que puede existir en distintas versiones, que potencialmente son infinitas. [...] Los viejos medios implicaban un creador humano, que ensamblaba manualmente elementos textuales, visuales o auditivos en una secuencia o composición determinada. Esa secuencia se almacenaba en algún material, que determinaba su orden de una vez para siempre. [...] un objeto de los nuevos medios normalmente da lugar a muchas versiones diferentes. Las cuales, en vez de ser totalmente creadas por un autor humano, suelen ser montadas en parte por un ordenador.” (p.82)

Para Manovich (Manovich, 2005) la noción de variabilidad inherente en los nuevos medios tan solo puede ser entendida cuando interviene en su proceso de ejecución la automatización.

En el caso hipotético que cerniéramos la noción de variabilidad exportada de Manovich sobre la propuesta de Vierkant, el proceso de automatización no tendría cabida en su proposición artística. Contrariamente, la propuesta de su exposición sin título (Vierkant, 2012) (Figuras 32 y 33), aún y enmascararse bajo una pátina de variabilidad, está paradójicamente, muy

próxima a la lógica interna de los viejos medios y a la lógica de la obra entendida en términos de aura descrita por Benjamín (Benjamín, Weikert, & Echeverría, 2003) “la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora” (p.42). En tanto que, a pesar que Vierkant genera una versión digital, o copia, o para ser más exactos, otra imagen derivada de la obra expuesta en la sala, al fin y al cabo, a la imagen JPG de la página Web de la galería les acaba insertando un aquí y un ahora en el título o pie de foto. Factor que nos hace pensar que su trabajo se cristaliza mediante la acción de preservación de dos imágenes que se presentan como si fueron una misma cosa -*Image Objects* (Figuras 32 y 33). Por lo que, la secuencia de la obra no está basada en una transformación automatizada a partir de un original, sino que la secuencia correcta sería decir: la manipulación por parte del artista de una imagen “X”, para acabar generando y vinculándola con una segunda imagen “X”. Es decir, una obra, sí sólo una, pero compuesta por dos imágenes recíprocas y vinculadas.

A pesar de esto si que podemos hacer encajar la propuesta de Vierkant con otro rasgo significativo del principio de variabilidad descrito por Lev Manovich: “Se vuelve posible separar el nivel del “contenido” [los datos] del de la interfaz. Se pueden crear distintas interfaces a partir de los mismos datos” (Manovich, 2005, p.83). La particularidad de la “interfaz” si que nos resulta muy eficaz para comprender la raíz del planteamiento de Vierkant. El artista emplea una serie de registros gráficos que dispone sobre planchas de PVC, así como sobre la documentación de su exposición. Por lo que su obra es siempre una

interfaz, el PVC impreso es una interfaz, las imágenes que vemos en la página Web de la galería funcionan todas a modo de interfaz. Mientras que “los datos”, “el contenido” de su obra está emplazado en el propio gesto que realiza el artista, en la propia “idea” de transgredir las convencionalidades de los protocolos de distribución de las agencias del arte, así como en dotar de valor de unicidad a la obra artística en la era informacional.



Figura 33. Captura de pantalla extraída de la página Web de la galería Higher Pictures. En la figura podemos ver la imagen del registro fotográfico retocado de la exposición sin título de Artie Vierkant.

Transcodificando formas

Siguiendo con las reflexiones de Lev Manovich (Manovich, 2005) entorno a las particularidades de los nuevos medios, el autor nos presenta otra noción inherente: la transcodificación. Para Manovich (Manovich, 2005) esto es quizás el rasgo más importante de todos. Para referirse a ello, Manovich lo formula así:

“En el argot de los nuevos medios, “transcodificar” algo es traducirlo a otro formato. La informatización de la cultura lleva a cabo de manera gradual una transcodificación similar en relación con todas las categorías y conceptos culturales, que son substituidos, en el plano del lenguaje o del significado, por otros nuevos que proceden de la ontología, la epistemología y la pragmática del ordenador. Por tanto, los nuevos medios actúan como precursores de éste proceso de carácter más general de reconceptualización cultural.” (Manovich, 2005, p.94)

La descripción sobre la transcodificación que propone Manovich (Manovich, 2005, p.94) es esclarecedora para dilucidar los mecanismos internos del aparato artístico de Vierkant. Y efectivamente, el artista procede en cierto modo imitando el funcionamiento de los nuevos medios, transcodifica la obra en distintos formatos, pero enmarca todo su sistema bajo el perímetro y dominio de la agencia del arte: la galería y su página Web de artista. Con esto quiero decir que se produce un choque de modelos y estructuras que operan de un modo distinto. Manovich (Manovich, 2005) desengrana muy bien esa cuestión,

haciendo una distinción entre lo que el autor denomina la capa cultural y la capa informática:

[...] la informatización convierte los medios en datos de ordenador que, según se mire, siguen presentando una organización estructural que tiene sentido para sus usuarios humanos: las imágenes muestran objetos reconocibles; los archivos de texto constan de frases gramaticales. [...] La estructura de una imagen informatizada es relevante al respecto. En el plano de la representación, pertenece al lado de la cultura humana, [...] Pero a otro nivel, se trata de un archivo informático que consta de un encabezamiento que la máquina puede leer, [...] se trata de dimensiones que pertenecen a la cosmogonía propia del ordenador y no a la de la cultura humana. De la misma manera, se puede pensar en los nuevos medios en general como si constaran de dos capas diferenciadas: “la capa cultural” y “la capa informática”. (Manovich, 2005, pp.92-93)

Y prosigue Manovich:

[...] la capa informática y la cultural se influyen mutuamente. [...] Podemos decir que se están integrando en una composición, el resultado de la cual es una nueva cultura del ordenador: una mezcla de significados humanos e informáticos, de los modos tradicionales en que la cultura humana modeló el mundo y de los propios medios que tiene el ordenador para representarla. (Manovich, 2005, pp.93-94)

Es desde ese enfoque que, la obra de Vierkant plantea una reflexión sobre la yuxtaposición de dos modelos lingüísticos sujetos a diferentes regímenes: por un lado el lenguaje del sistema del arte dominante, ésto es la capa cultural y la galería, y por otro lugar el lenguaje de los nuevos medios, esto es la capa informacional y el como opera internamente su obra. Es en ese punto de encuentro entre esas dos fuerzas cuando se produce la chispa en la obra de Vierkant. Por esa razón cuando miramos su obra a través de la página Web de la galería nos percatamos de que algo extraño está sucediendo, que algo está fuera de lugar. El artista niega el acceso documental de la obra física porque nos está señalando, no hacía la obra como contenedor de una forma determinada con un mensaje determinado, sino que nos señala hacia la propia noción de posibilidad de la obra bajo el dominio de los nuevos medios tecnológicos, y por efecto a eso, también hacia el orden habitual con el que funciona el sistema comercial y de exhibición del arte, o al menos, un sistema que tiene como fin conservar la unicidad de la obra artística. Esa cuestión plantea inevitablemente una pregunta: ¿qué compraría un supuesto coleccionista interesado en el trabajo de Vierkant? ¿la impresión sobre PVC? ¿el archivo JPG que vemos en su página Web? ¿el registro fotográfico de la exposición manipulado? probablemente todo es susceptible a la venta, pero un PVC impreso siempre puede ir colgado en un comedor particular o en la pared de un museo. Lo interesante es que estas preguntas llevan implícitas una constatación, y es la naturaleza transcodificadora

de su obra, es decir, el ser obra en tanto y cuando se replique en distintos soportes y en distintas formas.

En relación a esta reflexión apuntada, Jon Ippolito en su texto *El Museo del Futuro: ¿Una Contradicción en los términos?* publicado originariamente en la revista digital *Artbyte* en 1998 proponía una revisión del modo en que un museo de arte contemporáneo debería conservar el arte. Para tal cometido Ippolito (Ippolito, 1998) inicia su recorrido con un suceso relacionado con unos tubos fluorescentes de color rojo del artista minimalista Dan Flavin. Cuando el conservador de la exposición retrospectiva de Flavin que el Guggenheim y el Dia Center for the Arts preparaban montar, se percató que uno de los ocho colores de los tubos fluorescentes con los que Flavin trabajaba habitualmente se dejó de comercializar debido a que uno de los pigmentos del producto representaba altos índices de toxicidad durante su producción, se abrió un interesante debate alrededor de la conservación y la visualización de una obra de arte. Se evidenció que una obra que estaba argumentada bajo la infinita reproductividad de la fabricación industrial, quedaba inevitablemente sometida a los avances y desusos de la técnica. El ejemplo descrito lo emplea Ippolito (Ippolito, 1998) para crear un paralelismo con las artes digitales, ¿qué sucederá en unos años con todas las obras realizadas en código HTML? ¿o con las imágenes de los artistas realizadas en una resolución de pantalla de 800 píxeles cuando las pantallas de los ordenadores tengan una resolución de 10.000.000 píxeles por pulgada? se pregunta Ippolito (Ippolito, 1998) para desarrollar su hipótesis sobre “el soporte

variable". Concepto que el autor, ya detecta como presente en artistas perteneciente al arte minimalista de los años 1960. Por ejemplo, entre muchos otros, en las obras realizadas por Sol LeWitt a base de paneles expansibles, o la obra *Permutation* de Robert Morris basada en las posibles configuraciones de ésta. La idea del "soporte variable" de Ippolito (Ippolito, 1998) está desarrollada desde el intercambio de ideas que el autor mantuvo con el museo Guggenheim. Diálogo que reflejaba la voluntad del museo por conservar arte digital (Ippolito, 1998). Específicamente, la noción de "soportes variables" que Ippolito (Ippolito, 1998) propone al museo no se caracterizaba por almacenar en un habitáculo regulado con temperatura montañas de ordenadores, pantallas de ordenador, etc. Por el contrario, su propuesta era realizar un exhaustivo análisis de los patrones constituyentes de cada obra en particular que el museo deseara adquirir, -documentación varia sobre la obra, documentos explicativos, vídeos del montaje y entrevistas a los artistas (Ippolito, 1998). Con el objetivo de que en un futuro la obra pudiera ser reproducida por el museo según las particularidades técnicas de cada época, las singularidades de cada espacio, en definitiva: reproducir la obra según las condiciones contextuales dónde ésta se encuentre. Esa idea lleva implícito dotar al museo de un total poder respecto a la obra, pero también lleva implícito una coherencia respecto a la naturaleza transcodificadora que apuntaba Manovich (Manovich, 2005) de los nuevos medios, y de alguna forma también está íntimamente entrelazada al modo en como funciona y se adapta entre formatos y medios la propuesta de Vierkant.

Configure

La primera exposición de Vierkant descrita nos ha servido para conocer la relación íntima que guarda el trabajo del artista con los nuevos medios tecnológicos. En la siguiente exposición que vamos a comentar, *Configure* (Vierkant, 2013) (Figuras 34-37) el artista se recrea siguiendo el mismo método pero dotando de un cierto devenir transformador a la obra que presenta en la galería Exile de Berlín. Vierkant nos muestra una exposición que funciona de forma similar a un mecanismo en estado permanente de reconfiguración. *Configure* (Vierkant, 2013) (Figuras 34-37) es una exposición que a lo largo de su presentación pública, va cambiando y combinando los elementos con los que ésta se constituye, que son exactamente trece productos fabricados por la empresa de muebles y artículos del hogar IKEA.

La muestra *Configure* (Vierkant, 2013) (Figuras 34-37) es claramente, al igual que la exposición sin título (Vierkant, 2012) (Figuras 32 y 33), una manifestación de la noción de arte digital, que el artista extrapola en el espacio tradicional de una exposición física. En alusión al origen de esta noción recordamos a la visión que nos presentan el Grup de Treball D-27:

[...] la obra de arte digital es un flujo de información incorpóreo e inmaterial que, desligada de su peso material, le es arrebatada su condición inmutable. La obra de arte digital es información, característica que, por otra parte, comparte con otras propuestas artísticas tradicionales: también una partitura musical, un cuento popular o una receta de cocina son información, y, en cierto sentido,

también lo son un poema un cuadro o una película. Más, la obra de arte digital es código informático, es *software*, es decir, la "materia" más plástica y maleable que nadie haya creado nunca. En este sentido, la obra de arte digital es un sistema dinámico, el estatuto infográfico del cual hace que esta sea un molde maleable.

Ciertamente, el "objeto" artístico digital es información, y como toda información es susceptible de ser manipulada, pero también compartida y redistribuida. Por ese motivo, la obra de arte digital despierta la idea de un arte cerrado, acabado, estático e inalterable. (Grup de treball D-27: Media Art/Arte digital, 2009)

El propio título de la exposición refiere al verbo *to configure*, la definición del verbo ya nos da pistas de la emulación que Vierkant realiza con los términos informáticos:

To design or adapt to form a specific configuration or for some specific purpose. To put (a computer system) together by supplying a specific computer with appropriate peripheral devices, as a monitor and disk drive, and connecting them. To insert batch files into (a program) to enable it to run with a particular computer. (Vierkant, 2013)



Figura 34. (Vierkant, 2013). Configure 5, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.



Figura 35. (Vierkant, 2013). Configure 6, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.



Figura 36. (Vierkant, 2013). Configure 7, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.



Figura 37. (Vierkant, 2013). *Configure 8*, 2013. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.

Siguiendo nuestro recorrido, la muestra *Configure* (Figuras 34-37) la contemplan las obras *Color Rendition Charts* (Figura 38 y 39) nueve impresiones UV sobre paneles Sintra. Estas impresiones están inspiradas directamente en las cartas *Colorchecker Passport*. Éstas son unas cartas de color utilizadas por fotógrafos profesionales para ajustar y equilibrar el color en fotografía. Las cartas *Colorchecker Passport* son empleadas por profesionales mediante su inclusión dentro de la escena de la propia fotografía, actuando así como “testigos” para equilibrar el color mediante la utilización de un software en su posterior edición. Vierkant reproduce las cartas *Colorchecker Passport*, copiando su dimensión, su formato y sus retículas de colores, pero les realiza una modificación formal sobre

la cuadrícula regular de las *Colorchecker Passport*. Realizando una alteración a modo de “efecto de transformación” sobre la propia estructura geométrica que llevan por defecto estas cartas de colores.

Finalmente, la documentación de la exposición *Configure* (Figuras 34-37) la encontramos con pequeñas variaciones según donde la visualicemos. En la página Web de la galería Exile encontramos fotografías que ilustran los distintos estados de la exposición sin haber sido retocadas posteriormente por Vierkant, junto a las imágenes documentales y de detalles correspondientes a cada una de las *Color Rendition Chart* (Figura 38 y 39) a las que Vierkant les ha introducido la fecha y la hora en el título, al igual que en las *Image Objects* (Figuras 32 y 33). Mientras que si visitamos la página Web del artista, nos percataremos que a las fotografías documentales que muestran los distintos estados del montaje expositivo se les ha introducido una pequeña cuadrícula, a modo de “testigos de color” en los márgenes inferiores izquierdo y derecho de la imagen (Figuras 34-37). Además, las fotografías que corresponden a las *Color Rendition Chart* (Figura 38 y 39) se muestran no como el archivo digital de la imagen en bruto, sino como documento fotográfico, es decir, se muestra cada *Color Rendition Chart* (Figura 38 y 39) sostenida por la mano de un figurante. De modo que, si nos fijamos detenidamente, podremos ver las diferencias de tono entre las imágenes de la exposición *Configure* (Figuras 34-37) según la fuente de su procedencia. Es revelador como un pequeño detalle, como es el equilibrio de color de las imágenes documentales de la exposición, pueda devenir en un

asunto de tal importancia para el sentido de una obra. Una vez más, el énfasis de la propuesta lo hallamos en la propia operación de subordinación con la que Vierkant somete a la obra a las propias reglas que el medio digital posee por naturaleza.



Figura 38. (Vierkant, 2013). Color Rendition Chart Wednesday 5 December 2012 5:15PM, 2013. Impresión UV sobre Sintra. 28,8 x 20,6 cm. Galería Exile, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Exile.



Figura 39. (Vierkant, 2013). Color Rendition Chart Thursday 28 March 2013 2:44PM, 2013. Impresión UV sobre Sintra. 28,8 x 20,6 cm. Imagen tomada de la página Web del artista.

Configurando desconfiguraciones

Vamos a rescatar el pensamiento de Peter Bürger, de la mano de su controvertido libro *Teoría de la vanguardia* publicado originariamente en 1974. Nos interesa recuperar algunos aspectos que conciernen al modo en que las vanguardias históricas marcan un enclave que consideramos puede ser de especial interés para nuestra exploración. Pensamos que sus aportes pueden ser un contrapunto muy sugerente en la propuesta de Vierkant, y en general, sobre muchas otras propuestas artísticas realizadas en el marco de la cultura Web.

Bürger (Bürger, 2010) posiciona las vanguardias artísticas como el hito histórico donde el arte alcanzó un inigualable grado de autoconsciencia y autocrítica. Conllevando ese estatus décadas después, una profunda separación entre la práctica artística y su posible influencia en el poder político.

[...] con los movimientos históricos de vanguardia, el arte, en tanto parte del sistema social, ingresa al estado de autocrítica. El dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia europea, no practica una crítica a las corrientes artísticas que la precedieron, sino que apunta contra *la institución arte*, tal como esta se conformó en la sociedad burguesa [...]. Sólo después de que el arte se haya liberado por completo de toda atadura a la praxis cotidiana en el esteticismo, lo estético podrá desarrollarse de modo ‘puro’, pero se volverá visible, a su vez, el aspecto negativo de la autonomía: la pérdida de efecto social. (Bürger, 2010, p.31)

Desde ese planteamiento, para Bürger (Bürger, 2010) las vanguardias convirtieron el propio arte en el tema y contenido de su empresa. “Los vanguardistas ven como característica del arte en la sociedad burguesa la separación de la praxis cotidiana. Esto fue, gracias a que el esteticismo había convertido a la institución arte en el contenido esencial de las obras” (Bürger, 2010, p.70). Lo que viene a concluir pues, en un complicado giro para el lector, que el fundamento ideológico del arte de vanguardia es la propia crítica que éste realiza sobre su nueva condición autónoma, intentando así desmoronar la propia institución arte y promoviendo un intento de “redireccionamiento del arte hacía la

praxis cotidiana” (Bürger, 2010, p.76). Sin embargo esa voluntad fracasó y se desarrolló en la neovanguardia contrariamente a su pretensión inicial. Recuerda Bürger (Bürger, 2010) que Marcel Duchamp puso en evidencia mediante un gesto de provocación el propio principio del arte en la sociedad burguesa. Décadas después en la neovanguardia, cualquier gesto de provocación será asumido como un gesto institucionalizado.

Después de que el colador firmado fue aceptado como objeto de museo, la provocación cae al vacío. Se vuelve lo opuesto. Cuando un artista hoy firma y expone un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él. No destruye la idea de una creación individual, sino que la afirma. La causa de esto debería hallarse en el fracaso de la intención vanguardista por superar al arte. Dado que la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte fue interpretada *como arte*, los gestos de protesta que realiza la neovanguardia resultan inauténticos. (Bürger, 2010, p.74)

Bürger (Bürger, 2010) inicia el punto número uno del tercer capítulo titulado *La obra de arte vanguardista* con la sentencia de Adorno: “Hoy en día las únicas obras que cuentan son las ya no son obras” (Adorno & Tiedmann, 2003, p.36) para articular su planteamiento sobre la vigencia del concepto de obra a lo largo del siglo XX, Bürger expone:

[...] los *readymade* de Duchamp adquieren sentido sólo en relación con la categoría de obra de arte. Cuando Duchamp firma cualquier

objeto de producción en serie y lo expone en una muestra de arte, esta provocación del arte supone, entonces, una concepción de que es arte. El hecho de firmar los *readymade* es un claro guiño a la categoría de obra. La firma, que hace de la obra algo individual e irrepetible, queda grabada en un producto en serie [...]. El acto mismo de provocación ocupa el lugar de la obra [...]. Esto se debe a que la categoría de obra se ha restablecido y a que los procedimientos vanguardistas, orientados a la intención antiartística, fueron utilizados con fines artísticos. (Bürger, 2010, pp.80-81)

Tan sólo decir que algo semejante ocurre con el gesto que realiza

Vierkant cuando fecha sus obras. Y prosigue el pensador alemán:

[...] la neovanguardia institucionaliza *la vanguardia como arte* y, con ello, niega la genuina intención vanguardista [...]. El arte neovanguardista es un arte autónomo en todo el sentido de la palabra. Ello significa que niega la intención vanguardista de redirigir el arte a la praxis cotidiana. Incluso los esfuerzos por una superación del arte se convierten en acciones artísticas que adquieren carácter de obra, independientemente de la propuesta del productor. (Bürger, 2010, p.83)

En el punto número cuatro y cinco de *La obra de arte vanguardista*, Bürger (Bürger, 2010) rescata el concepto de alegoría de Walter Benjamín (Benjamín, Weikert, & Echeverría, 2003). Noción que para el autor le resulta muy acertada para abordar su análisis sobre las vanguardias artísticas. Este término le sirve a Bürger (Bürger, 2010) para comparar las obras orgánicas

“tradicionales” con las inorgánicas de “vanguardia”. De esa forma señala que las obras orgánicas presentan una “estética de la producción”; que Bürger (Bürger, 2010) argumenta y desgrana mediante varios ejes. En el primer eje, vincula al artista respecto a su relación con el material; “el artista que produce obras orgánicas (en adelante lo llamaremos “clásico”, sin querer introducir un concepto clásico de obra de arte) manipula su material como algo vivo, cuyo significado, surgido de situaciones concretas de vida, él respeta” (Bürger, 2010, p.100), mientras que para un artista vanguardista, “el material es solo material. Su labor no es otra que la de matar la vida del material” (Bürger, 2010, p.100). Por consiguiente, Bürger (Bürger, 2010) segmenta ambas posturas y concluye afirmando que el artista clásico “manipula el material como totalidad, en tanto el vanguardista lo saca de su contexto de vida, lo aísla, lo fragmenta” (p.100). A lo que refiere al segundo eje, Bürger (Bürger, 2010) aborda la constitución de la obra en verso al enfoque del creador: el artista clásico desea dotar a su trabajo de “una imagen viva de totalidad” (p.100), con lo que el resultado obtenido es como un todo orgánico que se entiende como una creación de la propia naturaleza, con lo que en su última instancia es ocultar su propio artificio. “La obra orgánica intenta borrar el hecho de ser producto. Lo opuesto vale para la obra de arte vanguardista: se muestra como reproducción artificial, como artefacto” (Bürger, 2010, p.103), el artista vanguardista “recoge fragmentos con la intención de dar sentido (el sentido podría ser, por lo tanto, una muestra de que ya no hay sentido alguno). La obra no es creada como una totalidad

orgánica, sino montada a partir de fragmentos” (Bürger, 2010, p.100). Desde esa perspectiva, para Bürger, lo que se deduce es que el siglo XX inaugura un nuevo sistemas de recepción de la obra artística:

La obra orgánica pretende dar una impresión integral. En la medida en que cada uno de sus momentos sólo significa en relación con el todo de la obra remite siempre, percibiendo cada elemento, al todo de la obra. Por el contrario, en la obra vanguardista cada momento tiene un grado mayor de independencia. Pues puede ser leído e interpretado por partes o en conjunto, sin que el todo de la obra deba ser comprendido. En la obra vanguardista, sólo puede hablarse del “todo de la obra” como suma de la totalidad del sentido posible.

(Bürger, 2010, p.100)

Finalmente llegamos al punto donde queríamos llegar. El nuevo régimen de recepción descrito que inaugura la vanguardia, acarrea consigo, la abertura de un nuevo orden que afecta también a la comprensión de ésta. Del siguiente modo se refiere Bürger:

La atención del receptor deja de dirigirse hacia un sentido de la obra que se alcanza por la lectura de las partes. Por el contrario, debe lograrlo a partir del principio constructivo. Esta recepción es impuesta al receptor, por lo que la parte de la obra vanguardista se convierte en un mero relleno de una estructura; a diferencia de la parte en la obra de arte orgánica, que es necesaria, en tanto participa en la construcción de sentido de toda la obra. (Bürger, 2010, p.115)

Hemos querido rescatar la propuesta hermenéutica de Peter Bürger (Bürger, 2010) acerca de la obra vanguardista, porque expuesta a la luz de la exposición *Configure* (Figuras 34-37), ésta adquiere un sentido clarividente. Sea cual sea la configuración que Vierkant disponga con los distintos objetos de IKEA, la obra en sí no se ve afectada. En tanto que las distintas modificaciones que éste realice entre las partes [objetos IKEA], no afecta a la resolución final del contenido de la obra, contrariamente lo que sí le da sentido a la obra es su “sistema constructivo”, es decir, la estructura conceptual que el artista plantea mediante el empleo que hace de Internet y los nuevos medios de trabajo electrónico. En un sentido Bürgeriano, podríamos decir que la obra de Vierkant sigue funcionando bajo un patrón que tiene sus orígenes en la modernidad. Lo mismo sucede con la serie *Color Rendition Chart* (Figuras 38 y 39) las cuales, sea cual sea la resolución final que estas tengan, la cuadrícula deformada hacia abajo, deformada en círculo, el equilibrio de color retocado con más o menos contraste, etc. Nada de eso afecta el núcleo prepositivo de su obra, el núcleo duro reside una vez más en la gestión informacional que el artista realiza con las imágenes. Por lo tanto, el “‘todo de la obra’ como suma de la totalidad del sentido posible” (p.100) que planteaba Bürger (Bürger, 2010) sólo se puede vislumbrar en la arquitectura conceptual diseñada por Vierkant, mientras que la resolución formal con la que se visualiza y formaliza su trabajo es mero relleno. Desde ese enfoque, Como hemos podido ver, resulta interesante ver como las nuevas tecnologías han modificado sustancialmente algunos aspectos de la obra

artística, pero sin embargo otros aspectos se mantiene activos desde hace más de un siglo.

Paradójicamente, si atendemos a la definición del término “configuración” que nos brinda el Arts4x.com Diccionario Enciclopédico de Arte y Arquitectura, y que refiere al uso que hace la Gestalt del término, podemos leer lo siguiente:

Se denomina así a todo conjunto organizado que no puede ser alterado en sus elementos sin perder significación, siendo por ello ‘algo más que la suma de sus partes’. ("Configuración - Diccionario del Arte", 2011)

En el caso de la exposición *Configure* (Figuras 34-37) la descripción de un “conjunto organizado que no puede ser alterado en sus elementos sin perder significación” no sería eficaz, más bien sería lo contrario, la muestra se podía describir como “conjunto organizado que es instituido por la alteración constante de sus elementos sin perder así su significado”.

Constant Dullaart. Representación en el medio y el medio representado

Recogeremos en este punto la obra del artista holandés Constant Dullaart. Revisaremos una de sus dos exposiciones vinculadas bajo un mismo título *Jennifer in Paradise* (Dullaart, 2013a) que fueron inauguradas simultáneamente el 9 de septiembre del 2013 en varios espacios expositivos de Berlín, concretamente en la galería Future Gallery y en el espacio de proyectos expositivos Import Projects. De ese modo nos centraremos en desgranar la muestra que se realizó en la Fuure Gallery. El trabajo de Dullaart explora el

modo en que las propias tecnologías de la información ejercen un dominio sobre los posibles modos de representación que estas ofrecen. El artista presta especial atención a como grandes compañías de la era digital, tales como Google o Photoshop, mediante sus fórmulas de reestructurar y programar sus productos informáticos influyen directamente en el modo en como percibimos y nos relacionamos con la realidad. De esa forma, Dullaart abre cuestiones que nos invitan a pensar sobre la naturaleza y los límites del propio sistema tecnológico, así como, nos invita a intuir los mecanismos de subyugación que ese nuevo sistema tecnificado genera, en el que la práctica artística también se ve profundamente afectada. Por una parte, nuestro artista altera y modifica el código digital de los materiales con los que trabaja, imágenes encontradas en Internet y aplicaciones Web, y por otra parte exporta en su producción de obra física algunos de los efectos producidos en la alteración inicial. Con lo que, el resultado que obtiene el artista es un cuerpo de obra que evidencia el régimen de reglas instituidas por el impacto de las nuevas tecnologías, las cuales son a su vez, responsables de los límites y de las posibles formas de representación.

Jennifer in Paradise

Iniciamos nuestra navegación con el montaje de la exposición *Jennifer in Paradise* (Dullaart, 2013a) (Figuras 41, 43-49) ubicada en la galería Future Gallery. La muestra la componen las obras siguientes: dos piezas realizadas en vidrio *Transparency Drawing #1* (Figuras 43 y 44) y *Transparency Drawing #1* (Figura 49), una instalación nombrada *YouTube as a Sculpture (moulding)*

(Figura 41), la obra disponible online *untitledinternet.com* (Figura 42) que va asociada a cuatro piezas presentadas en la galería y que llevan por título *Untitled (Lascaux Cows)* (Figura 48), *Untitled (Close Moon)* (Figura 47), *Untitled (Prism Provider timeline)* (Figura 45), *Untitled (Horizontal Boom, Piet Mondriaan 1911)* (Figura 46) y finalmente, compone la muestra una obra que lleva por título la frase que da nombre a la doble exposición presentada en Berlín, se trata de la obra *Jennifer in Paradise* (Figura 40), ésta al igual que las obras anteriores tan sólo puede ser concebida plenamente mediante la utilización de una computadora.



Figura 40. (Dullaart, 2013a). *Jennifer in paradise*, 2013. Imagen digital redistribuida digitalmente con mensaje encriptado. Imagen descargada de la página Web del artista.

En primer lugar nos aproximamos a la obra *Jennifer in Paradise*

(Figura 41), puesto que esta contiene los elementos representativos con los que Dullaart articula su propuesta. *Jennifer in Paradise* (Figura 40) consiste en un trabajo basado en la búsqueda que el artista realizó con el objetivo de conseguir una de las primeras imágenes que se suministraba con el programa informático Adobe Photoshop. La imagen en cuestión es la primera imagen retocada en Photoshop. La fotografía fue digitalizada por Kodak en 1987 y fue tomada por John Knoll, co-creador junto a su hermano Thomas Knoll del software de retoque de imagen digital Photoshop (The Guardian, 2014). La imagen muestra a la mujer de John Knoll sentada de espaldas a la cámara, la joven se ve tomando el sol en la playa Bora Bora de la Polinesia Francesa (The Guardian, 2014). Tras dar con la imagen, el artista finalmente se hace con un archivo de una captura de pantalla de la imagen original. Una vez que posee la imagen, despliega una serie de acciones sobre y dentro de ella. En primer lugar, encripta un mensaje en el archivo JPG de la imagen. Seguidamente, emplea la imagen encriptada para difundirla por la Web. Sin ir más lejos, introduce la imagen encriptada en la invitación electrónica de la exposición. Finalmente, el artista completa su acción publicando una carta *online* dirigida a la propia Jennifer. La carta fue publicada en el Journal online *Rhizome* el 5 de septiembre del 2013:

Dear Jennifer,

Sometime in 1987, you were sitting on a beach in Bora Bora, looking at To'opua island, enjoying a holiday with a very serious boyfriend.

The serious boyfriend, John, took a photograph of you sitting on the

beach, not wearing your bikini top. John later became your husband and father to your children Sarah, Lisa, Alex and Jane.

This photograph of a beautiful moment in your personal history has also become a part of my history, and that of many other people; it has even shaped our outlooks on the world at large. John's image of you became the first image to be publicly altered by the most influential image manipulation program ever. Of course, this is why I know the names of your children, and this is also why I know about the cool things you do trying to get a .green top level domain name to promote environmental sustainability. (Although, personally, I believe that the importance of the domain name has been reduced to a nostalgic, poetic value).

I still wonder if you felt the world change there on that beach. The fact that reality would be more moldable, that normal people could change their history, brighten up their past, and put swirl effects on their faces? That holiday image was distributed with the first demo editions of Photoshop, and your intimate beach moment became the reality for many people to play with. Two Jennifers, no Jennifer, less clouds, etc. In essence, it was the very first photoshop meme—but now the image is nowhere to be found online. Did John ask you if he could use the image? Did you enjoy seeing yourself on the screen as much as he did? Did you think you would be the muse that would inspire so much contemporary image making? Did you ever print out the image? Would you be willing to share it with me, and so, the other people for

whom it took on such an unexpected significance? Shouldn't the Smithsonian have the negative of that image, not to mention digital backups of its endless variations?

All these questions have made me decide to redistribute the image 'jennifer in paradise' as well as I can, somewhat as an artist, somewhat as a digital archeologist, restoring what few traces of it I could find. It was sad to realize this blurry screen grab was the closest I could get to the image, but beautiful at the same time. How often do you find an important image that is not online in several different sizes already?

I have two exhibitions opening this coming Saturday in Berlin, Germany. Both of them are called Jennifer in Paradise. And you, or at least your depiction, play a central part in these exhibitions. A faint, blurry, pixelated focal point. To celebrate the time that you were young, and the world was young, as it still naïvely believed in the authenticity of the photograph.

Sometimes, when I am anxious about the future of our surveilled, computer-mediated world, when I worry about cultural imperialism and the politics behind software design, I imagine myself traveling back in time. just like the Terminator, to that important moment in technological world history, there on the beach in Bora Bora. And just sit there with you, watching the tide roll away.

Sincerely,

Constant Dullaart. (Dullaart, 2013b)

Para desgranar este trabajo, primero debemos detenernos en explicar brevemente la técnica de encriptación de información que el artista realiza con la imagen. Consiste en la esteganografía, una técnica basada en la ocultación de mensajes, los cuales son depositados en distintos objetos o soportes, con el objetivo de hacerlos pasar por desapercibidos y crear un canal de comunicación encubierto. Así encontramos la descripción en Wikipedia:

La esteganografía (del griego *στεγανος* (*steganos*): cubierto u oculto, y *γραφος* (*graphos*): escritura), trata el estudio y aplicación de técnicas que permiten ocultar mensajes u objetos, dentro de otros, llamados portadores, de modo que no se perciba su existencia. Es decir, procura ocultar mensajes dentro de otros objetos y de esta forma establecer un canal encubierto de comunicación, de modo que el propio acto de la comunicación pase inadvertido para observadores que tienen acceso a ese canal [...]. La esteganografía clásica se basaba únicamente en el desconocimiento del canal encubierto bajo uso, mientras que en la era moderna también se emplean canales digitales (imagen, vídeo, audio, protocolos de comunicaciones, etc.) para alcanzar el objetivo. En muchos casos el objeto contenedor es conocido, lo que se ignora es el algoritmo de inserción de la información en dicho objeto. ("Esteganografía", 2016)

La operación que plantea Dullaart con la obra *Jennifer in Paradise* (Figura 40) es otro claro ejemplo de la evidencia de lo que advertía anteriormente Manovich (2005) acerca de la representación numérica:

Todos los objetos de los nuevos medios, 1. [...] Son representaciones numéricas, lo cual tiene dos consecuencias fundamentales: [...] una imagen o una forma pueden ser descritas por medio de una función matemática. 2. Un objeto de los nuevos medios está sometido a una manipulación algorítmica. Por ejemplo, si aplicamos los algoritmos adecuados, podemos quitarle automáticamente el 'ruido' a una fotografía, mejorar su contraste, [...] cambiar sus proporciones. En resumen, *los nuevos medios se vuelven programables*. (Manovich, 2005, pp.72-73)

También nos resulta válida la descripción que nos ofrece Nicolas

Bourriaud:

[...] el lenguaje binario de la informática, permite de ahora en adelante pasar de un sonido a una representación gráfica o a la manipulación de imágenes de mil maneras distintas. Las imágenes se definen ahora por su densidad, por la cantidad de átomos que las componen. (Bourriaud & Guillemont, 2009, p.156)

Dullaart programa a la imagen de *Jennifer in Paradise* (Figura 40) un mensaje que tan sólo podemos acceder a él mediante un programa informático específico. Con ese gesto el artista hace evidente la maleabilidad de la imagen digital, en tanto que la reduce a su esencia básica: datos que son manipulados y transcodificados en otros datos. Sin embargo, independientemente de la información que Dullaart ha decidido introducir en la arquitectura matemática de la imagen, para cualquier usuario o espectador, la imagen mantiene la misma

condición visual que la imagen que el artista halló en Internet. Por otro lugar, la carta dirigida a Jennifer Knoll dota a la obra de una segunda dimensión, la cual tiene que ver con una integración total entre la capa informática y la capa cultural que retomábamos anteriormente de Manovich en el punto *Transcodificando formas* dedicado a Artie Vierkant. De ese modo, Dullaart hace converger en la imagen dos caras de una misma moneda, por una cara la imagen de knoll tiene un valor histórico y cultural que nos habla del nacimiento de Photoshop, y en su reverso, la imagen encriptada y la carta nos hablan del nacimiento de una consciencia sobre la propia naturaleza de la cultura digital. Con *Jennifer in Paradise* (Figura 40) Dullaart constata el proceso de digitalización de las imágenes, y con ello todo lo que eso lleva implícito: asumir el carácter informacional de las imágenes y dar la bienvenida a las nuevas fuerzas numéricas que protagonizan ese proceso.

Formas algorítmicas

Una vez presentada la primera parte de la obra que da nombre a la doble exposición *Jennifer in Paradise* (Dullaart, 2013a) (Figuras 41, 43-49) seguiremos desde el montaje realizado en la galería Future Gallery. Así, primero presentaremos la obra Hernández; (*moulding*) (Figura 41), en la que el artista emplea ocho molduras decorativas de yeso emplazadas en el techo de la galería para realizar una composición circular, composición que emula al efecto de carga de vídeo que emplea YouTube en su diseño de reproductor. Efecto cabe decir que a su vez, posiblemente emula a un disco girando o una cinta analógica

rodando. En este trabajo el artista propone un encuentro entre un elemento representativo propio del lenguaje desarrollado por los medios tecnológicos (el símbolo de carga de un vídeo) para representarlo mediante unos elementos extraídos de un entorno cotidiano (unas molduras decorativas). Nos puede parecer extraño reproducir el grafismo de la carga de vídeos de YouTube con molduras de techo decorativas, pero no nos parece extraño ver reproducida la lógica del mecanismo de un vídeo analógico dentro de un medio digital, cuando tecnológicamente no tienen nada que ver el medio analógico con el digital.

YouTube as a Sculpture (moulding) (Figura 41) realiza la misma operación de emulación que las compañías de los nuevos medios tecnológicos emplean cuando incorporan en sus diseños todo tipo de registros culturales del mundo precomputacional, “ya no nos comunicamos con el ordenador sino con la cultura codificada en forma digital” (Manovich, 2005, p.120), girando el orden de ese proceso y reproduciendo en la realidad los códigos culturales de los nuevos medios digitales.



Figura 41. (Dullaart, 2013a). YouTube as a Sculpture (moulding), 2013. Ocho molduras decorativas de yeso. Medidas variables. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.

Seguiremos nuestra tarea contextualizando la obra *untitledinternet.com* (Figura 42). Esta es una dirección Web que nos redirige directamente al motor de búsqueda *online* DuckDuckGo. La peculiaridad de este buscador respecto a otros navegadores como Google es que DuckDuckGo no registra el rastro de búsqueda del usuario. Dullaart ha incorporado sobre la interfaz habitual del buscador una serie de formas gráficas aleatorias realizadas con distintas herramientas de Photoshop, tales como gestos realizados con pincel o superposiciones de máscaras de colores. Una vez que estamos dentro de la dirección www.untitledinternet.com los elementos gráficos desarrollados por el

artista nos impedirán la correcta visualización de los datos mostrados por el buscador en nuestra pantalla durante la navegación. Cada vez que el usuario cargue el dominio facilitado por Dullaart, el grafismo programado por el artista se nos presentará en la pantalla, adoptando una morfología distinta. El efecto que logra la forma programada sobre la pantalla es un efecto de borrado y de sobreposición de formas. Asistimos a una experiencia de yuxtaposiciones casuales que se dan entre la figura o forma programada y el fondo de la página Web que deseemos consultar durante el transcurso de nuestra navegación.

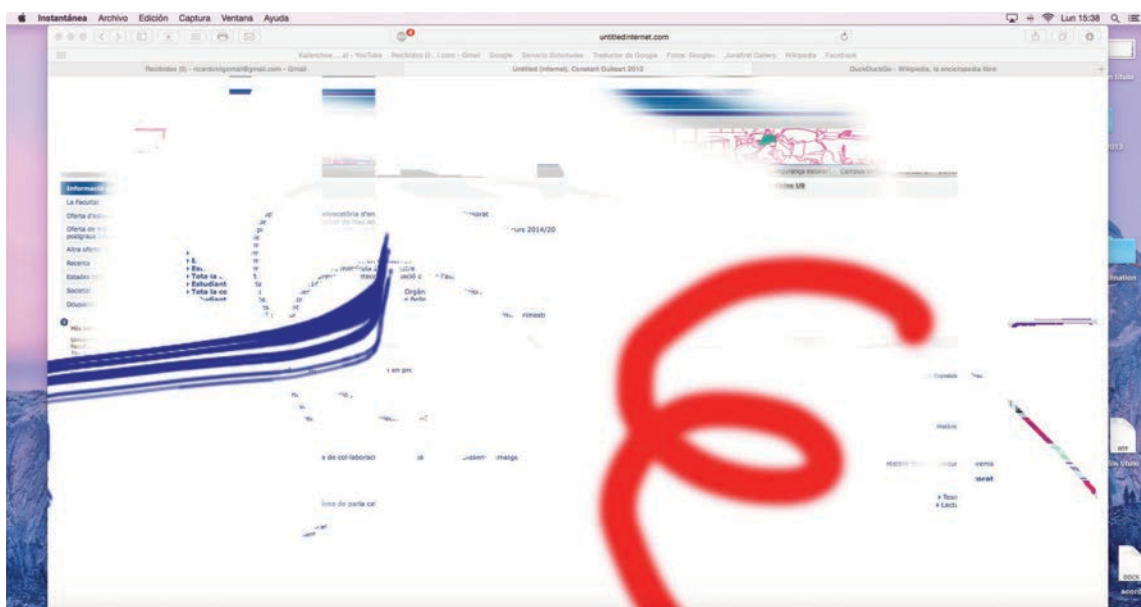


Figura 42. La imagen muestra una captura de pantalla de una navegación realizada desde la Web <http://untitledinternet.com>. En concreto visualizando la página Web de la Universidad de Bellas Artes de Barcelona.

La obra *untitledinternet.com* (Figura 42) también se expande en el espacio físico de la Future Gallery mediante varias materializaciones distintas. En primer lugar, cuatro capturas de pantallas del dominio

www.untitledinternet.com han sido exportadas mediante cuatro impresiones UV sobre vidrio transparente. Son las obras *Untitled (Lascaux Cows)* (Figura 48), *Untitled (Close Moon)* (Figura 47), *Untitled (Prism Provider timeline)* (Figura 45), *Untitled (Horizontal Boom, Piet Mondriaan 1911)* (Figura 46). Y en segundo lugar, Dullaart ha exportado directamente dos de las formas que aparecen sobre la aplicación Web en dos vidrios templados más: *Transparency Drawing #1* (Figura 43 y 44) y *Transparency Drawing #1* (Figura 49), producidas ambas mediante un grabado sobre vidrio realizado con chorro de arena. Este grabado se realiza con Arena de Sílice, la cual es expulsada a presión sobre la superficie del vidrio, provocando así, el desprendimiento de pequeñas partículas que opacan la superficie del vidrio.



Figura 43. (Dullaart, 2013a). Vistas de la exposición Jennifer in Paradise, 2013, en la galería Future Gallery de Berlín. En primer plano vemos la obra Transparency Drawing #1, 2013. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.



Figura 44. (Dullaart, 2013a). Vistas de la exposición Jennifer in Paradise, 2013, en la galería Future Gallery de Berlín. En primer plano vemos la obra Transparency Drawing #1 (2013). Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.

Cabe señalar que el material escogido en las obras de la exposición no es mera casualidad. El artista emplea exclusivamente vidrio flotado, esto es “una plancha de vidrio fabricada haciendo flotar el vidrio fundido sobre una capa de estaño fundido. Este método proporciona al vidrio un grosor uniforme y una superficie muy plana, por lo que es el vidrio más utilizado en la construcción” (“Vidrio flotado”, 2013). Nos podemos remontar al año 1902, fecha cuando apareció la primera patente del flotado de vidrio en los Estados Unidos. En 1925 apareció una segunda patente desarrollada por Hitchcock (“Vidrio flotado”, 2013). Pero no fue hasta la década de los años 1950 cuando Alastair Pilkington y Kenneth Bickerstaff desarrollaron la aplicación comercial derivada de ambas patentes y consiguieron “formar una lámina continua de vidrio, vertiéndolo sobre estaño fundido contenido en un gran depósito, donde el vidrio fluía lateralmente, sin obstáculos” (“Vidrio flotado”, 2013). Actualmente la compañía Pilkington es la mayor empresa del mundo dedicada a la producción de vidrio flotado. En su página Web podemos leer la espeluznante información de que “una planta Float opera sin parar entre 11-15 años, produce alrededor de 6.000 kilómetros de vidrio en un año” (“Proceso de Flotado”, 2016). Dullaart emplea la pantalla de vidrio como una analogía con la pantalla electrónica, en tanto que ambas operan como una lente que ofrecen siempre una muestra fragmentada y deformada de la realidad. Así lo leemos de la nota de prensa de la exposición:

The deformation or distortion of information caused by its mode of communication, which is commonly accepted as medialization, could easily be compared to the deformation of reality whilst looking

through glass. Perhaps this is why the analogy of 'windows' is commonplace within the computer environment. Everyday we look through different windows online. We have windows looking into our machine, and windows looking outwards, to the Internet. Google's algorithms give us a different view on reality, or its representation, then for example Baidu (Chinese search engine). Keeping with the analogy, both are windows, with perhaps different types of 'algorithmic' glass. Each with a different way of structuring information, with political and commercial motives, shaping the way we look at information on the Web. (Future Gallery, 2013)

Podríamos decir que la propuesta de Dullaart trabaja directamente explorando la idea de filtro. El artista se introduce directamente en la génesis del buscador DuckDuckGo con el fin de trastocarlo, para sacarlo de su tarea programada, comete un altercado contra su previsibilidad. El artista es consciente de que los nuevos medios electrónicos a pesar de que ofrecen un universo de posibilidades acarrearán también ciertas limitaciones. "La metáfora de una serie de filtros presupone que, a cada paso, desde los datos digitales desnudos hasta los objetos mediáticos concretos, las posibilidades creativas se ven cada vez más restringidas" (Manovich, 2005, p.169). Y continúa Manovich reafirmando la misma hipótesis:

Los programas permiten a diseñadores y a artistas crear los objetos de los nuevos medios; y al mismo tiempo, actúan como otro filtro más, que moldea la imaginación de lo que es posible hacer con un ordenador. De la misma manera, el software que emplean los

usuarios finales para acceder a dichos objetos, tales como los navegadores de Internet, los visualizadores de imágenes o los reproductores de medios, moldean su comprensión de lo que son los nuevos medios. (Manovich, 2005, p.170)

Dullaart también concretiza su interés por el “filtro” en el terreno de la representación. Los soportes transparentes a los que les inserta algunas capturas de pantalla, a partir de la operación digital realizada con el buscador, nos vienen a decir que todo rastro de información que finalmente se deposite sobre la transparencia del vidrio será una cristalización, una especie de filtro que mostrará una determinada muestra fragmentada de un proceso temporal mucho más amplio y dinámico. En las obras *Untitled (Lascaux Cows)* (Figura 48), *Untitled (Close Moon)* (Figura 47), *Untitled (Prism Provider timeline)* (Figura 45), *Untitled (Horizontal Boom, Piet Mondriaan 1911)* (Figura 46) tan sólo se muestran los datos que cuentan como datos relevantes, puesto que, en el impase de traducción que el artista realiza entre *untitledinternet.com* (Figura 42) y las capturas de pantalla finales sobre el vidrio, los datos que corresponderían a la yuxtaposición de color blanco que se hubieran producido casualmente entre el blanco de las formas gráficas aleatorias en la pantalla y el propio blanco del fondo del navegador, será siempre interpretado y exportado en el vidrio como transparencia, y no como blanco. Con lo cual, en esta serie de trabajos sobre vidrio la información determinada respecto al color blanco del navegador no queda registrada en la obra física, desaparece, se filtra y traduce como transparencia.

En el caso de las obras *Transparency Drawing #1* (Figura 43 y 44) y *Transparency Drawing #1* (Figura 49) el artista tan sólo exporta en el vidrio varias formas digitales en bruto, sin fondo. En el caso específico de *Transparency Drawing #1* (Figura 43 y 44) reproduce una misma forma en dos vidrios unidos por una bisagra: en uno de los vidrios la forma se presenta opacada, mientras que en el otro, la forma se presenta transparente, es decir, mediante el opacado exterior de la propia forma representada.

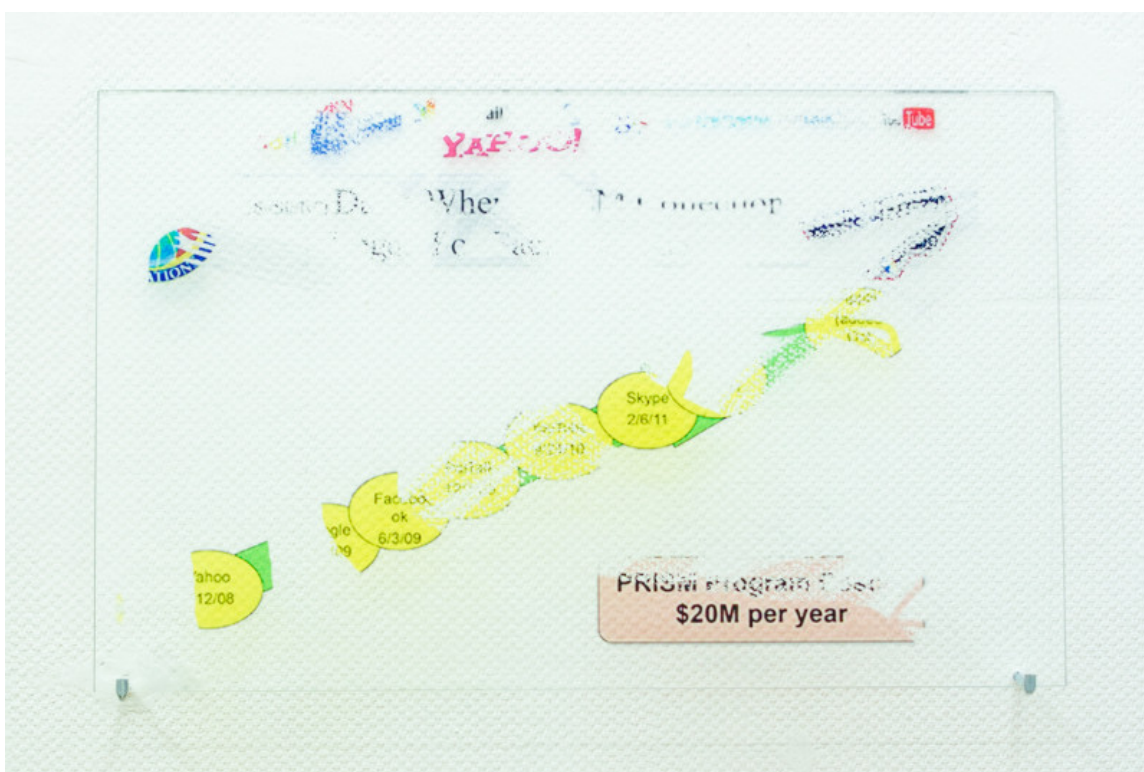


Figura 45. (Dullaart, 2013a). Untitled (Prism Provider timeline), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.

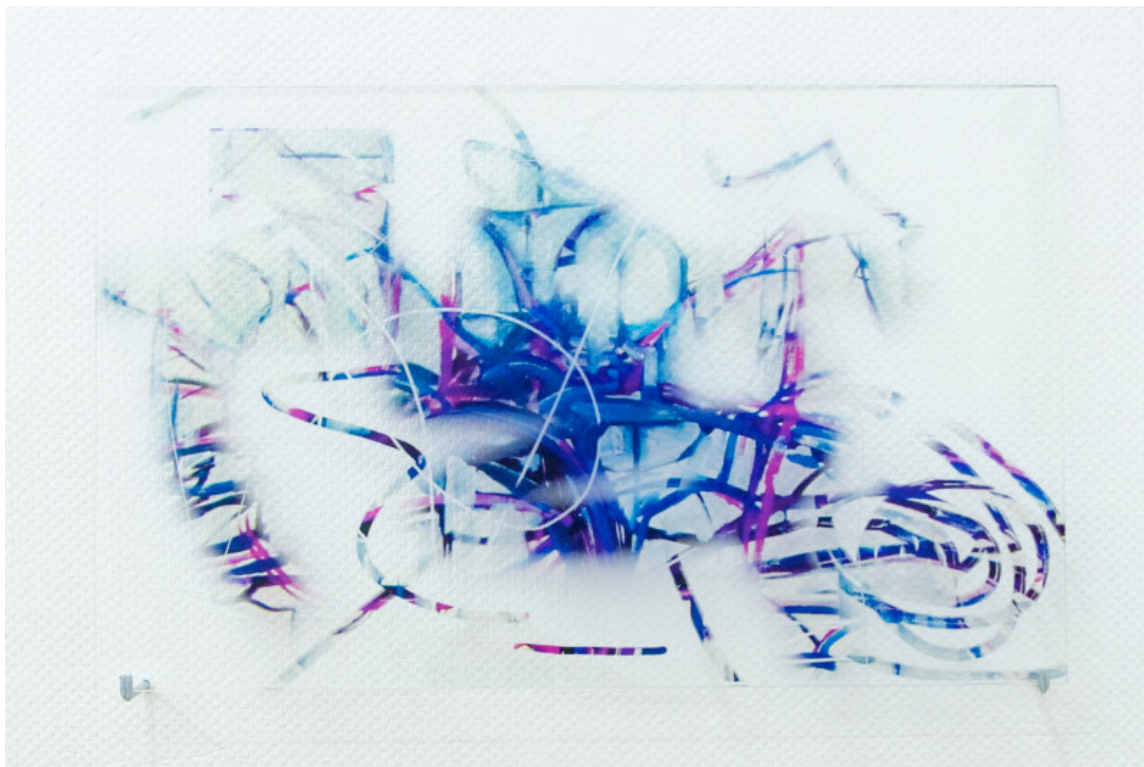


Figura 46. (Dullaart, 2013a). Untitled (Horizontal Boom, Piet Mondriaan 1911), 2013.

Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.



Figura 47. (Dullaart, 2013a). Untitled (Close Moon), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.



Figura 48. (Dullaart, 2013a). Untitled (Lascaux Cows), 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.

Desde ese panorama, tiene sentido que la labor de Dullaart muestre su fuerza como práctica enfocada a poner en entredicho la gobernabilidad de los medios digitales, puesto que “en la cultura del ordenador, la autentica creación se ha visto sustituida por la selección a partir de un menú” (Manovich, 2005, p.178) predeterminado. Al respecto Manovich nos vuelve a recordar el alcance de la lógica del menú:

[...] todo, desde los objetos a las identidades de las personas, resulta de un acopio de fragmentos que ya vienen hechos. El sujeto moderno, no importa si elige un conjunto de ropa, decora un piso o escoge los platos en la carta de un restaurante, va por la vida

seleccionando en diferentes menús y catálogos. Con los medios electrónicos y digitales, la producción artística implica un similar escoger entre elementos prefabricados, ya sean las texturas e iconos que nos proporciona un programa de pintura, los modelos que vienen en un programa de modelado 3D o los ritmos y melodía incorporados en un programa sintetizador de música. (Manovich, 2005, p.180)

Con lo que, la acción de Dullaart es alterar ese menú preestablecido de los medios digitales, mediante la alteración del algoritmo que lo define, por ejemplo, manipulando el algoritmo de un navegador. Una práctica que como nos recuerda Manovich, podemos leer sus raíces en la década de los años 1920:

[...] el arte electrónico se basó desde el comienzo en un nuevo principio, que es *la modificación de una señal existente*. El primer instrumento electrónico, diseñado en 1920 por el músico Lev Therrmin, contenía un generador que producía una onda sinoidal; el intérprete sólo tenía que modificar su frecuencia y su amplitud. (15)

En los años sesenta, los vídeo artistas comenzaron a construir sintetizadores de vídeo basados en el mismo principio. (Manovich, 2005, p.180)

En este punto, y asumido el carácter esencial de la operación de modificación del código que elabora Dullaart en su práctica, ahora es interesante, dirigir nuestra atención a explorar algunos de los aspectos de los responsables como Google, PayPal o Uber. Compañías que dominan e influyen con sus creaciones informáticas en el sí de nuestros modos de vida contemporánea. Ya que para nuestro caso de estudio, se deriva una tesisura

histórica particular, la cual, pone en duda y recoloca la propia función de la práctica artística. Thomas Schulz en un artículo publicado en el diario El País el 17 de mayo del 2015, encabeza su artículo con la sentencia “En Silicon Valley está surgiendo una nueva élite de ingenieros y pensadores que no sólo quiere decidir lo que consumimos, sino también como vivimos. Pretenden cambiar el mundo y no piensan aceptar las reglas tradicionales” (Schulz, 2015). Nos recordaba Peter Bürger (Bürger, 2010) que el programa de la vanguardia artística era la transformación del mundo. Hoy, ese espíritu transformador lo podríamos ver mucho más reflejado en los grandes magnates de Silicon Valley, que en la actividad de los propios artistas, o al menos, existe una correspondencia entre lo que predicán y su verdadera área de repercusión. Escribe Schulz: “Travis Kalanick, fundador y jefe de Uber, parece un cabrón. Insulta públicamente a sus competidores y se ríe de sus clientes en Twitter. A los políticos los considera unos incompetentes” (Schulz, 2015). ¿No nos recuerda esta actitud de Kalanick a los planteamientos dadaístas malmetiendo con su público? “las manifestaciones dadaístas que hacen de la provocación del público su objetivo declarado” (Bürger, 2010, p.235). Resulta paradójico, y en cierta medida cómico, las convergencias que generan esas ideas. Cien años después, el motor libertario y radical que dinamizaban las vanguardias tendrían su símil en el presente con la filosofía empresarial de Silicon Valley, algo así como un dadaísmo capitalista, “Ray Kurzweil director de ingeniería de Google fundó la Universidad de la Singularidad, cuya función es enseñar a los directivos y los

emprendedores a dejar de pensar de forma lineal” (Schulz, 2015). Bien es cierto que, el aparato ideológico de la élite de la industria de las nuevas tecnologías instalada en Silicon Valley proyectan la creencia de un cambio social implementado desde el uso de los nuevos medios y el fomento de la creatividad y la innovación, también es cierto que, no dejan de ser empresas multimillonarias, y cabe decir también, que en el sí de su índice de contenidos también está latente la idea de derribar a la institución Estado. Como es el caso de Peter Thiel, el cual difunde que en Silicon Valley “las ideas libertarias constituyen ‘una corriente bastante extendida’. Hasta se podría decir que dominante.” (Schulz, 2015). Thiel fue responsable de fundar PayPal, el servicio de pago por Internet, y también fue responsable de inyectar económicamente a Facebook de Mark Zuckerberg. Y a su vez, Thiel es el responsable de difundir el siguiente mensaje:

Su máxima es bienestar y satisfacción para todos mediante la máxima autonomía y el mínimo Estado posible. En 2009, Thiel publicó el ensayo *La educación de un libertario*. En él asegura: ‘Estamos en una carrera a vida o muerte entre la política y la tecnología’. El destino de la humanidad podría depender en último término de una sola persona que construya una ‘maquinaria de la libertad’. (Schulz, 2015)

Para profundizar un poco más en esta cuestión, en la transmutación de ciertas energías nacidas en el seno de las vanguardias artísticas y expresadas en el mercado global, es interesante revisar brevemente de la mano de

YProductions (YProductions, 2009) el capítulo Arte e Innovación de su libro *Innovación en cultura, una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Los autores nos exponen como indica el capítulo del libro, un análisis acerca de la relación del término de innovación con el arte. A pesar de ser el arte una disciplina por naturaleza problemática, YProductions (YProductions, 2009) se aventuran a realizar una interesante aproximación a dicha conexión. Para YProductions (YProductions, 2009) la dependencia del arte al sistema capitalista es una distancia insalvable que se consolidará a lo largo del siglo XX, “la imposibilidad de la autolegitimación del arte debido a la supremacía de los condicionantes sociohistórico y la estructura económica” (YProductions, 2009, p.112). La autonomía del arte predicada en las vanguardias artísticas se verá sometida a los regímenes económicos y políticos del capitalismo, como bien recuerdan los argumentos de los teóricos de la escuela de Frankfurt, capitalizada por autores como Theodor W. Adorno o Walter Benjamin (YProductions, 2009, p.113), es imposible separar al “objeto cultural de su nicho de producción” (YProductions, 2009, p.115). La democratización de las industrias culturales a través de las tecnologías, de la politización del arte y de su inyección en el mercado, favorecen el alcance masivo de los productos culturales y esto acarrea una serie de problemáticas y dudas no resueltas, ¿permite la expansión de los procesos de homogenización de los gustos la emancipación de la cultura y del pensamiento disonante? (YProductions, 2009, p.113) “o por el contrario, esos procesos permiten que la cultura sea más democrática y asequible?”

(YProductions, 2009, p.113). Ciertamente esto es una pregunta no resuelta con respuestas muy polarizadas. Sin embargo, lo que sí que parece ser comprobable según YProductions (YProductions, 2009) es que después de los postulados de Greenberg y de su defensa por la autonomía del arte, hoy en el mercado del arte global cuando más autónoma se presenta una práctica artística más se valoraliza en términos económicos e institucionales (YProductions, 2009, p.116), “este contexto en el que se cruzan la autonomía del arte y las fuerzas de la economía capitalista se introduce de nuevo la noción de novedad” (YProductions, 2009, p.116). El arte a lo largo de la primera mitad del siglo XX se ha visto sometido constantemente a procesos de transformación y conceptualización, procesos de redefinición constantes, y es en dichos procesos donde aparece y se les acopla el término de innovación y novedad, “Las vanguardias adoptan actitudes que desafían a los sistemas políticos y sociales establecidos y a su vez a las viejas tradiciones estéticas. Por estos motivos su arte ha sido considerado por la historia como utópico, transgresor e innovador” (YProductions, 2009, p.117). Esta lógica de la renovación constante característica de las vanguardias artísticas alcanzará su punto de inflexión en los discursos de la posmodernidad, un giro en manos de autores como Danto y su propuesta del *Fin del arte*, lo que quiere decir que el arte cierra su lógica de progreso lineal dentro de una historia consecutiva. Ya no será posible hablar de movimientos artísticos que se vayan sumando en una lista, uno tras otro, sino que será más pertinente hablar de una amalgama de distintas prácticas artísticas

que se entremezclan y se colocan cerca de la propia práctica filosófica. A fin de cuentas, después del fin del arte “moderno” y del fin del arte de Danto “el sistema del arte establece de forma periódica momentos de crisis que son seguidos por tiempos de reinvención, en un ciclo constante de descrédito, agotamiento, muerte y legitimación” (YProductions, 2009, p.126).

La innovación dentro de la práctica artística se ha venido manifestando por parte de los artistas a lo largo del siglo XX mediante el uso de infinidad de materiales y de tecnologías con el fin de sacarles el máximo rendimiento expresivo (YProductions, 2009, p.122). En este hecho se da en la práctica artística la confusión entre la novedad y la innovación (YProductions, 2009, p.122). Mientras que la confusión entre la innovación y la transgresión, nacida al inicio del siglo XX, una vez más, se asocia a la lógica de las vanguardias artísticas, en su fuerza por romper continuamente los cánones y su voluntad provocadora (YProductions, 2009, pp.123-124), energía capitalizada hoy por el capitalismo y materializada en multitud de producciones culturales; campañas Benetton, propaganda contra el tabaco, películas pornográficas o *reality shows* por nombrar tan sólo algunas manifestaciones cargadas con el espíritu transgresor (YProductions, 2009, pp.124-125), y como hemos visto anteriormente, podríamos añadir a la lista: en la industria tecnológica de Silicon Valley.

Resituando ahora, nuestro análisis sobre la propuesta expositiva de *Jennifer in Paradise* (Figuras 41, 43-49), después del punto de vista expuesto,

¿cómo funciona ahora de forma crítica la práctica de Dullaart? Podemos dar por sentado que la voluntad de Dullaart no es cambiar el mundo. Sino más bien la de alertarnos de los mecanismos de poder implícitos en todo sistema mediático, independientemente de la voluntad del sistema. Dullaart señala que todo acto de confirmación tiene implícito una negación. Como dice Paul Virilio “Inventar el barco es crear el hundimiento; el transbordador espacial, la explosión.” (Virilio, s.f). De ese modo, el artista pone el acento en la no imparcialidad de todo sistema mediático, tarea que logra mediante la manipulación del código del propio sistema. Con lo que, el objetivo último de su manipulación no es otro que el de alertarnos del artefacto que existe en el sí de todo constructo tecnológico. Aún y cuando esos dispositivos prediquen que su voluntad es la de hacernos más libres. A lo cual, siguiendo con la sentencia de Virilio expuesta anteriormente podríamos añadir que inventar la libertad lleva implícito también expresar su restricción. Y es de esa restricción de la que nos habla Dullaart en sus obras, de la restricción de todo código, de la restricción de toda representación. De esa manera, necesitamos un programa específico para descodificar la imagen de Jennifer, o las cuatro capturas de pantalla mostradas en la sala de exposiciones, obvian una multitud de otras posibles capturas con su mismo valor significativo. Lo mismo ocurre con las formas de los *Transparency Drawing #1* (Figura 43 y 44) y *Transparency Drawings #1* (Figura 49) , que no son la conclusión de una serie de decisiones formales y

compositivas, contrariamente son una conclusión que contienen la idea de un millón de formas posibles.



Figura 49. (Dullaart, 2013a). Transparency Drawing #1, 2013. Impresión UV sobre vidrio. 80 x 50 cm. Galería Future Gallery, Berlín. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.

Capítulo 4

Abstracción informacional. Formas de investigación

En este capítulo vamos a explorar mediante el primer punto la noción de investigación artística. Analizaremos desde distintos puntos de vista sus puntos de consenso y discrepancia con el objetivo de tomar la temperatura a su estado. Después, a través del segundo punto analizaremos la obra de Rubén Grilo, y por otra parte a través de un tercer punto introduciremos el trabajo de Ricardo Trigo. Ambos trabajos presentados en este capítulo conciben la idea de investigación artística como parte fundamental de su esqueleto metodológico y conceptual. Propuestas que exploran las ideas de, en el caso de Rubén Grilo de capitalismo cognitivo y de propiedad intelectual, y de progreso en el caso de Ricardo Trigo. Todos estos conceptos se sintetizan en las obras resultantes, reflejando no tan sólo la lógica de los términos enunciados, sino también sus propias fisuras como piedra angular de sus investigaciones.

Consensos y discrepancias sobre el término de investigación artística

Cabe mencionar que vale la pena explorar como se instaura la propia noción de investigación artística en el marco académico y el en propio mundo del arte, un término que muchas veces se da por sentado y se omite su genealogía.

Vamos a empezar poniendo en relación tres visiones comunes sobre la definición de investigación artística, ofrecidas por tres figuras representativas: un investigador y profesor de Bellas artes, Fernando Hernández; un artista y profesor

también de Bellas artes, Joaquim Cantalozella; y Chus Martínez, ex conservadora jefe del MACBA entre el año 2008 y 2011. Todos ellos coinciden plenamente entre sí en sus posturas sobre la pregunta: *¿Qué es la investigación artística?*

Podríamos sintetizar sus respuestas rescatando los seis puntos en los que coinciden, que serían los siguientes: primero, la reflexión acerca del proceso creativo; segundo, el punto de encuentro entre arte y ciencia; tercero, la transdisciplinariedad del arte; cuarto, la valoración positiva de la noción de intuición e incertidumbre a la hora de abordar proyectos de investigación; quinto, la reivindicación de la figura del artista cómo etnógrafo; y sexto, la puesta en cuestión las propias reglas constituyentes de la propia investigación.

Joaquim Cantalozella (2010), profesor de la Universidad de Barcelona, firma el artículo *Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto*. A pesar de que el corpus de su artículo está centrado en una reflexión acerca del papel del profesor-artista dentro del marco de los estudios de Máster y de Doctorado en Bellas Artes, Cantalozella (Cantalozella, 2010) plantea varias ideas sobre la noción de investigación artística que son interesantes. Por un lado, plantea la noción de investigación artística asumiendo la naturaleza inestable de su evaluación:

El tema de la subjetividad: el conocimiento del arte está supeditado a la subjetividad de los autores y del público, esto supone que una mirada puramente objetiva tal y como se pretende en las ciencias sea improcedente. El problema se plantea cuando la subjetividad es utilizada, tanto por profesionales como por aficionados, para convertir

la opinión en criterio, basándose en interpretaciones poco contrastadas o poco maduras de los saberes del arte. Su acción, que es eminentemente psicológica, puede llegar a debilitar incluso las disertaciones más fundadas. El dilema es que no se puede postular desde nociones relativas a la verdad o la falsedad sin caer en el dogmatismo. (Cantalozella, 2010)

A pesar de esto, Cantalozella (Cantalozella, 2010) sí que ve posible establecer juicios de valor a partir de análisis que den cuenta de los procesos de producción. Fernando Hernández (Hernández, 2010), también profesor de la universidad de Barcelona, corrobora su posición en una entrevista en vídeo realizada y publicada por el proyecto online Grid Spinoza, nos habla el profesor: “¿Qué se entiende por investigación artística? [...] -Las personas que su investigación es dar cuenta pública del proceso que llevan a cabo cuando hacen arte.” En iniciativas como la revista *INDEX*, publicada por el museo de arte contemporáneo de Barcelona MACBA, entre sus contenidos existe una sección titulada *Investigación artística: ¿Por qué y cómo hago lo que hago? Los artistas hablan en primera persona de sus proyectos*. En la que al parecer sigue la misma lógica de dar cuenta pública del proceso de trabajo como ejercicio de conocimiento. Por otro lado, Chus Martínez (Martínez, 2010) en su texto *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* publicado en la misma revista presenta la responsabilidad del artista-investigador como un quehacer basado en la interrogación de la realidad. Ese quehacer sincroniza en cierta medida al artista con el quehacer de los científicos, en tanto que la ciencia

establece vasos comunicantes entre distintos saberes con el objetivo de proyectarse hacia el futuro. En ese sentido, la lógica de la ciencia-ficción es crucial para Martínez (Martínez, 2010), en tanto que esta establece nuevas perspectivas de comprensión y reinvención de los parámetros constituyentes de la realidad. Ecuación que plantea como factible sólo a partir de un salto hacia lo desconocido. Salto que puede producirse también hacia atrás, en tanto que para Martínez (Martínez, 2010) una de las características de la producción artística contemporánea ha sido también leer el pasado con altas dosis de libertad. Martínez (Martínez, 2010) afirma al respecto: “El sentido no emerge de la historia, sino de la ficción”.

Cantalozella (Cantalozella, 2010) reconoce la desventaja del arte ante las ciencias, puesto que los bienes que genera el arte están alejados de la naturaleza pragmática de la que el saber de la ciencia se retroalimenta. Sin embargo, podemos entender esa aparente relación de opuestos desde sus puntos de confluencia. Así, Cantalozella (Cantalozella, 2010) cita a David Bohm refiriéndose al carácter científicista que debería poseer el espíritu del artista: “El artista realmente necesita una actitud científica para su trabajo, al igual que el científico ha de tener una actitud artística con el suyo”, y a Juan Luis Moraza lo cita dirigiéndonos a indicarnos las posibilidades y particularidades de la investigación artística desde parámetros científicistas: “El límite de la ciencia es el sujeto, el punto ciego de la observación. El arte parte de ese punto ciego para convertirlo en su centro, alrededor del cual se desarrolla la construcción de

modelos.” Incertidumbre e intuición serían ejes vertebrales en el proceso de una investigación artística, Cantalozella (Cantalozella, 2010) lo define del siguiente modo:

“El proyecto creativo abre una puerta al azar y lo configura al mismo tiempo como método y como proceso, dejando que la propia incertidumbre, generada desde el hacer y el deshacer, sea la que lo dirija, y aceptando la contingencia en el seno del proyecto. Podría ser esta una de las fórmulas, junto con la improvisación, que permitan distinguir la investigación artística de otras metodologías.”

Sin embargo, Martínez (Martínez, 2010) nos matiza que es importante no confundir la práctica artística con una praxis de aplicación de un método, o como un acercamiento a partir de la apropiación del arte hacia diferentes lenguajes de las ciencias sociales, sino que este debería entenderse como un cruce de saberes, que reviertan hacia una liberación del sentido, a una desestabilización de las categorías que ordenan nuestro sistema de conocimientos. Para describir ese fenómeno Martínez (Martínez, 2010) se apoya en la noción de *reverberación* definida por Bachelard: “una imagen que plasma la relación de movimiento entre lógicas de pensamiento y métodos de trabajo que no tienen nada en común. De esta operación mental tan abstracta y difícil de determinar depende la aparición de otro tipo de pensamiento”. En este sentido Martínez (Martínez, 2010) persiste en que para que se dé la reverberación es necesario utilizar la intuición, porque si no tan sólo hablaríamos de una simple interdisciplinariedad entre ciencias predefinidas. Cantalozella (Cantalozella, 2010) lo suscribe: “Lo que sí pongo en

duda es una interdisciplinariedad confusa que acabe por convertir una disciplina en imitación o copia de otras disciplinas dominantes”. Fernando Hernández (Hernández, 2010) apunta hacia una dirección semejante, al decir que los modelos de investigación realistas o cientificistas son válidos para las ciencias experimentales o biomédicas pero no son válidos para comprender la complejidad de los significados con los cuales el ser humano da sentido a la realidad. Hernández (Hernández, 2010) imprime ese cambio en las metodologías de investigación de las ciencias sociales y humanas en la década de los años 1970, coincidiendo esto con un cambio en el modo de explicar las propias investigaciones, es decir en palabras de Hernández (Hernández, 2010) a partir de los años 1970 se empieza a tener conciencia en “como los individuos damos cuenta y construimos significados sobre aquello que decimos”. La cuestión en el modo en cómo se relata parece ser otra de las constantes en la definición de investigación artística. Tanto Hernández (Hernández, 2010), como Cantalozella (Cantalozella, 2010), como Martínez (Martínez, 2010) reivindican en definitiva la lógica del artista como etnógrafo autoconsciente de los mecanismos narrativos implícitos en su disciplina. Colocan el objeto de interés de la investigación en el propio mecanismo que articula el gesto de investigar. En voz de Cantalozella (Cantalozella, 2010) es: “[...] en arte, resultan más interesantes las variables aparecidas en los procesos -del mismo transitar por la elaboración de la obra- que la obtención sistemática de resultados objetivos y ponderables. Aquí, la obra es la investigación”; mientras que Hernández (Hernández, 2010) lo aborda situando una

pregunta inicial y reiterativa en todo proyecto de investigación artística: “¿Qué significa hacer una narrativa visual? ¿Cómo se articula? ¿Qué problemáticas hay? ¿Cómo representamos?”. Los entresijos entre la pregunta y la respuesta pueden ser el motivo de tesis con la que elaborar una investigación artística.

Al parecer existen puntos de conexión y similitud entre distintos agentes del panorama artístico que dan una definición clara sobre la investigación artística. Otro punto de vista, fuera de la universidad y del museo, como puede ser el caso del proyecto Grid Spinoza impulsado en el año 2010 desde Hangar - Centro de Investigación y Producción Artística que cuenta con la colaboración del Parque de Investigación Biomédica de Barcelona y con el apoyo de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Grid Spinoza se presenta como un proyecto articulado a partir de grupos de trabajo que implican personas del ámbito de las artes visuales y de las ciencias, a partir de la realización de entrevistas que se van publicando en la Web www.gridspinoza.net. El proyecto se estructura a partir de tres ejes temáticos: *Produciendo investigación*; *Error y riesgo en los procesos de investigación* y *Proyectos de descarte*. El proyecto se declara con la voluntad de convertirse en una herramienta útil para la comprensión del propio término. En la definición de su declaración de intenciones podemos leer:

Estas investigaciones se realizan desde la transversalidad y tomando prestadas de otras disciplinas muchos de sus métodos y herramientas, esto no supone un obstáculo sino todo lo contrario, ya que amplía los horizontes de la práctica artística y permite asimismo grados de experimentación que no pueden tener lugar en la rigidez

de las otras disciplinas. [...] La necesidad de poner en valor la investigación artística surge, en parte, de la íntima relación entre los procesos artístico-creativos y la innovación como presuntos catalizadores de la denominada sociedad del conocimiento. ("Grid Spinoza", 2010)

Del Anteproyecto de Ley de la Ciencia Español del año 2010

Cantalozella (Cantalozella, 2010) recorta para nosotros lo siguiente:

"Se considera el concepto de investigación científica y técnica como equivalente al de investigación y desarrollo, entendido como la actividad que comprende el trabajo creativo llevado a cabo de forma sistemática para incrementar el volumen de conocimientos, incluido el conocimiento del hombre, la cultura y la sociedad, el uso de estos conocimientos para crear nuevas aplicaciones, su transferencia y su divulgación."

Y del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016 podemos leer que "el PLAN ESTATAL promueve actuaciones, fundamentalmente a través de Acciones de Dinamización, dirigidas a: (a) fomentar la cultura científica, tecnológica e innovadora; (b) difundir como valores claves de nuestra sociedad la creatividad y el emprendimiento" (Ministerio de Ciencia e Innovación, 2015). Es evidente que las recientes políticas gubernamentales tienden a establecer puentes entre la investigación científica, la industria cultural y la empresa. Grid Spinoza podría ser un claro ejemplo de ello, Hangar, un centro de producción artística que promueve un proyecto con la colaboración de la

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Cantalozella (Cantalozella, 2010) nos advierte en su artículo que la actividad creativa del arte da rendimientos económicos a largo plazo: “La clase creativa de Richard Florida, demuestran la importancia de estas empresas, definiéndolas como un claro en alza y con un enorme potencial de aplicabilidad a la sociedad.” Sin embargo, en el sí de la realidad artística esos beneficios no son tan sólidos y manifiestamente plurales como se anuncian. El artista y profesor Roc Parés (Parés, 2010) comenta en otra de las entrevistas en vídeo realizada por Grid Spinoza:

“Si hubiera unos interlocutores en el Ministerio de Ciencia y Tecnología y en el Ministerio de Cultura que estuvieran decididos a crear un puente [...] que estuvieran decididos a escuchar las voces que están apareciendo alrededor de esta idea de investigación y arte o, aún mejor, investigación en el sistema ACT y sociedad, que es como habría que abordar el tema de forma más completa. (Parés, 2010)

Parés (Parés, 2010) insiste en que el problema de raíz radica en la educación. Lo primordial es según el artista, levantar el nivel cultural en un sentido amplio hacia la cultura de la lectura científica, por ejemplo, o de la asistencia a conferencias. Contrariamente al trabajo del artista basado en llenar de objetos las vitrinas de los museos. Idea que el profesor Cantalozella (Cantalozella, 2010) también comparte. En definitiva ambos autores coinciden en aproximarse a la investigación artística desde el diálogo y concediéndole a ésta un lugar válido como saber humano a tener en cuenta para el desarrollo económico y social.

De esta manera, vemos que existe un acuerdo en la comunidad artística en que la investigación artística es el terreno desde donde ir ejecutando piruetas hacia lo desconocido, en que la ficción es un proceso elemental a la hora de definir nuevas líneas de sentido para la historia. Podemos también, constatar las buenas intenciones de la investigación artística por trazar encajes, choques y proyecciones cognitivas desde el epicentro de los saberes conocidos y validados. Nos podemos poner de acuerdo en que el artista puede desvelar cosas que de otro modo permanecerían ocultas. Pero no nos podemos poner de acuerdo en el reconocimiento del arte como saber en el sí de la episteme actual, pese a la gran mayoría de tentativas efectuadas por los distintos agentes aquí citados. Al respecto, Parés (Parés, 2010) piensa que posiblemente una de las necesidades para fijar la investigación artística como un saber socialmente validado sería asumirlo como saber intrínsecamente incoherente. Desde ese punto de vista, cabe entender que podemos asumir la tarea de la investigación artística como una actividad susceptible a ser una potente herramienta colectiva de modos de relatar, sin dejar de descartar la condición humana como una forma biológica incoherente y contradictoria. Posiblemente la función de la investigación artística debiera pasar por un proceso de reconocimiento y de ubicación como disciplina de saber, no ya tan sólo como práctica termómetro para medir la fiebre de nuestra sociedad. Cosa que, al parecer ya está sucediendo, quizás no de forma paralela a las políticas estatales o bajo el criterio de la mayoría de la opinión pública, pero sí conscientemente desde la comunidad artística.

Además podemos constatar que la idea del museo como lugar que provoca una transformación económica y cultural en una ciudad, promoviendo el turismo cultural, la rehabilitación de espacios urbanos y la proyección de una imagen progresista del estado está cambiando profundamente. Museos como el Reina Sofía están llevando a cabo iniciativas como el proyecto de investigación *Otra institucionalidad y nuevos antagonismo*, con los que sitúan a la institución museo, a los artistas y al flujo social que lo activa en un nuevo orden de definición:

“Esta línea de trabajo ensaya modelos de construcción de nuevas formas de intermediación que rompan las dicotomías que han pesado tradicionalmente en el funcionamiento de las instituciones museísticas en un experimento de naturaleza política, puesto que tiene que ver con la redefinición de la socialidad pública, de las condiciones culturales y de los nuevos derechos y gobernanza urbana. Conceptos que se encuentran ligados a un nuevo estatuto y definición de lo público, que no tiene ya que ver con la gestión y administración de los recursos del Estado, sino con el examen del lugar y las nociones de lo común, entendido como aquello que articula la formación de la colectividad post-tradicional y post-identitaria y permite la redefinición de la función del museo no como institución pública derivada del reformismo ilustrado, sino como institución de lo común”. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011)

Bajo este paradigma, el museo propone dejarse atravesar y definirse por la sociedad pública. El peso y la autoridad para crear los contenidos se ven

inmersos en una estructura comunitaria que utiliza el museo como sede de producción, formación, difusión y visibilidad de sus discursos. Fórmula con la que los intereses comunes prevalen siempre vivos e invierten la ecuación: el saber del artista + la recepción de la obra = saber/arte para la sociedad pasa a ser: el saber de la sociedad = saber/arte.

A estas exposiciones sobre un supuesto consenso institucional, estatal y comunitario acerca del término de investigación artística, existen también lo que podíamos denominar relatos de la discrepancia. Hito Steyerl (Steyerl, 2010) plantea en el texto *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto* que la investigación artística se está transformando en una disciplina académica. Steyerl (Steyerl, 2010) rescata una idea que sirve de contrapunto a lo descrito en los párrafos anteriores, y que de alguna manera hace girar 180° el enfoque sobre la investigación artística articulado inicialmente:

Importantes críticas [...] Tratan la institucionalización de la investigación artística como un agente cómplice de los nuevos modos de producción dentro del capitalismo cognitivo: educación mercificada, industrias creativas y afectivas, estética administrativa, etc. Ambas perspectivas coinciden en un punto: la investigación artística en la actualidad se está constituyendo como una disciplina más o menos normativa y académica.” (Steyerl, 2010)

Hito Steyerl (Steyerl, 2010) sitúa un posible análisis sobre la investigación artística vista desde una perspectiva del conflicto, es decir, lee todo lo que han sido las luchas sociales a lo largo del siglo XX como verdaderas

investigaciones artísticas entendidas desde una perspectiva de la estética de la resistencia. Steyerl (Steyerl, 2010) ejemplifica la larga trayectoria de autores que han trabajado gran parte del corpus teórico de lo que hoy se entiende por investigación artística: las problemáticas sobre los modos de representar, el término de objetividad, el concepto de realidad, así como todo movimiento ligado a la desobediencia epistémica.

En 1940 Hans Richter acuña el término de ensayo fílmico. [...] ha habido que esperar hasta ahora para que muchos artistas metropolitanos contemporáneos se pongan al nivel de la complejidad de los debates sobre realidad y representación que los factógrafos soviéticos desarrollaron ya en la década de 1920. [...] Autores como Vertov, Stepanova, Tretiakov, Popova y Rodchenko inventan complejos procedimientos de investigación como el cine-ojo, el cine-verdad, la biografía del objeto o el fotomontaje. Trabajan sobre la percepción y la práctica humanas e intentan integrar activamente actitudes científicas en su trabajo. [...] Y entonces entramos en todo el periodo de la década de 1960, con sus luchas internacionales, su tricontinentalismo, etc. La frase de Frantz Fanon, “debemos discutir, debemos inventar”, es el lema del manifiesto Hacia un tercer cine, escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1968, en un contexto de dictadura militar en Argentina. La relación entre arte y ciencia se vuelve a mencionar de manera explícita en el manifiesto de Julio García Espinosa, Por un cine imperfecto (1969). Otros métodos de investigación artística incluyen la deriva situacionista y

las encuestas obreras, el montaje constructivista, los cut-ups, la biomecánica, la historia oral, la antropología deconstructiva o surrealista, la difusión de contrainformación, así como el periodismo estético. (Steyerl, 2010)

En definitiva, Steyerl (Steyerl, 2010) identifica una gran parte de las producciones artísticas del siglo XX como investigaciones artísticas en toda regla. Para la artista y profesora la necesidad exponencial de establecer plataformas pedagógicas como lugares de comunicación entre las investigaciones artísticas y la sociedad es sintomática de la pérdida de un “valor fetiche” en las producciones de los artistas. Bajo ese punto de vista la investigación artística se expresa para Steyerl (Steyerl, 2010) con el mismo lenguaje del poder.

Julian Oliver (Oliver, 2011) en el texto *El estado del arte* publicado en la plataforma virtual *Salonkritik*, señala que la relación entre el gobierno y las agencias del arte se basan en relaciones de mecenazgo terriblemente dependientes. Oliver (Oliver, 2011) nos recuerda el caso holandés de recortes de 200 millones de euros previstos para el año 2011. La política cultural europea está cada vez más cerca del modelo estado-empresa argumenta Oliver (Oliver, 2011), un modelo basado en el crecimiento competitivo. En este sistema empresarial el apoyo al arte no está en la primera línea de prioridades. Desde ese marco, Oliver (Oliver, 2011) apunta que todo el aparato del arte articulado y construido básicamente con dinero público puede verse tocado profundamente con un corte de suministro económico.

Ante una hipotética situación de crisis económica, habría que ver qué

centros, qué programas de Máster y Doctorado, qué plataformas y qué artistas aguantarían el impacto. Estaría por ver si la noción de investigación artística puede seguir su trayectoria institucional ante un posible escenario de crisis económica. La pregunta entonces sería: ¿tiene sentido el término de investigación artística si se deslocaliza del escenario desde el que se ha definido?

Rubén Grilo. Formas de capitalismo cognitivo

En este punto vamos a abordar el trabajo del artista gallego Rubén Grilo. Inicialmente su obra nos servirá para explorar las nociones de capitalismo cognitivo y propiedad intelectual, divisaremos como ciertos puntos de vista acerca de estos términos convergen con la génesis de su proyecto creativo. En más detalle comprobaremos como el artista voltea inteligentemente la propia dialéctica del capitalismo cognitivo y de la propiedad intelectual, acción que lleva a cabo a través de distintas maniobras de apropiación y liberación sobre diferentes elementos extraídos de la industria textil.

Para articular nuestro texto, abordaremos el proyecto *El cuadro y el buzón* (2012). Proyecto que Grilo despegó gracias a la edición XX de las Becas Marcelino Botín de Artes Plásticas y que ha podido verse posteriormente en exposiciones individuales del artista como son *The Need For Speed* (Grilo, 2014a) (Figuras 51) en CIRCA Projects de Newcastle, o de forma colectiva en *Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles* (Grilo, 2015) (Figuras 50) en el Künstlerhaus-Halle für Kunst & Medien de Graz. A pesar que Grilo a desplegado muy ampliamente el proyecto en distintos formatos y medios, nos hemos centrado en

trabajar con el cuerpo de obra que el artista ha realizado hasta día de hoy con tejidos de tela tejana. En ese sentido, para nuestra labor hemos seleccionado los trabajos *Untitled* (👉) (Grilo, 2014b) (Figuras 52) (Grilo, 2014b), *Untitled* (👉) (Grilo, 2014b) (Figuras 53), *Untitled* (👉) (Grilo, 2014b) (Figuras 54), *Untitled* (👉) (Grilo, 2014b) (Figuras 54), *Untitled* (👉) (Grilo, 2014b) (Figuras 55), *Pattern Free. Ripped from Zara, indigo version I* (Grilo, 2014a) (Figura 51), *High Five Zara composition01.ai (the Poignant)* (Grilo, 2014b) (Figura 57) y *High Five Zara composition05.ai (the Proper)* (Grilo, 2014b) (Figura 58).



Figura 50. (Grilo, 2015). Vista de la instalación de Rubén Grilo en la exposición colectiva *Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles*, 2015, en Künstlerhaus-Halle für Kunst & Medien de Graz. Foto: Markus Krottendorfer. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

Grilo estructura su proyecto a partir de una referencia conceptual muy

concreta, mediante la figura de Samuel Slater, un industrialista que “en 1790 expropió ilícitamente tecnología inglesa para el cardado de algodón” (Itinerarios Becas de Artes Plásticas, 2014). Ese gesto de apropiación histórico le sirve a Grilo para vincular la revolución industrial con la economía política de lo inmaterial, proceso que el artista percibe como una fase que se verá potenciada a partir de los años 1950 con el auge de las nuevas tecnologías, alcanzando en su efecto expansivo global al campo específico del arte también, concretamente dinamitándose en el arte conceptual.

Para la realización de sus trabajos, Grilo lleva a cabo una metodología que de algún modo imita al acto de apropiación propiciado por Slater en el siglo XVIII. El artista recorre distintas tiendas de Zara capturando y digitalizando las roturas y los desgastes que llevan incorporados los pantalones vaqueros que la compañía suministra a sus clientes. De esa forma, Grilo se apropia de los patrones que Zara reproduce en sus prendas. Posteriormente, mediante una técnica de lavado y corte láser, el artista vuelve a reproducir esos mismos patrones robados sobre tejidos tejano y sobre otras superficies.



Figura 51. (Grilo, 2014a). Pattern Free. Ripped from Zara, indigo version I, 2013. Patrones de desgaste vaquero y rasgados de Zara replicados sobre tejido Zara. CIRCA Projects, Newcastle. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

Capitalismo cognitivo, la práctica artística como práctica productiva

Para entrar en materia en la obra de Rubén Grilo, creemos conveniente en primera instancia aproximarnos al término de capitalismo cognitivo. Para ello, iniciaremos nuestro recorrido a través del pensamiento de los autores Oliver Blondeau y Maurizio Lazzarato, los cuales, en términos generales nos ayudaran a entender el valor representativo del trabajo del artista en un contexto informacional.

El artículo *Génesis y subversión del capitalismo informacional* de Oliver Blondeau (Blondeau, 2004) es un texto publicado junto otros escritos de diversos autores que quedan recopilados en el libro *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. En el texto Blondeau (Blondeau, 2004) nos presenta el estatus que alcanzan los bienes inmateriales en la era de la información y el conocimiento. Estatus que, plantea nuevas recolocaciones de las nociones de productividad y de propiedad. Con el siguiente párrafo el autor recoge e inicia la tesis histórica:

‘SÓLO LA ESTRECHEZ DE MIRAS BURGUESA toma las formas capitalistas de la producción como sus formas absolutas; y por lo tanto como las formas naturales, eternas de la producción’. Hoy no deberíamos hacer gala de esta misma estrechez de miras denunciada por Marx en Teorías de la plusvalía [Libro IV de El capital]. Si es insensato pronosticar, a más o menos largo plazo, la desaparición de la producción material, hay que constatar sin embargo el desarrollo, a una escala inédita, de un nuevo ‘continente

de la práctica humana'. Esta práctica se inscribe, toda ella, en una economía basada en la producción, la distribución y la utilización de servicios y de bienes inmateriales. (Blondeau, 2004, p.31)

De tal manera, Blondeau (Blondeau, 2004) nos recuerda la ineficacia en la actualidad según el argumento Marxista que viene a expresar que los artistas y otros agentes como los oradores o los intelectuales no participan en las "relaciones capitalistas de producción" (p.32). Contrariamente para Blondeau (Blondeau, 2004), los creadores de contenidos de capital simbólico participan activamente "en la creación de las condiciones de productividad" (p.32), hecho que se hace tangible a través de la circulación de los contenidos de estos actores por las redes de transmisión de información. Argumento que nuestro autor traduce también en palabras de Manuel Castells: "la creación, el tratamiento y la transmisión de la información se convierten en las principales fuentes de productividad y poder" (Blondeau, 2004, p.32). Así, nuestro pensador recupera de Marx lo que significa el que algo sea productivo:

Para Marx es productivo todo acto creador de plusvalor, esto es, que tiene 'por resultado mercancías, valores de uso que poseen una forma autónoma, distinta de los productores y de los consumidores y que por lo tanto pueden, subsistir en el intervalo entre producción y consumo, y circular durante este intervalo como mercancías susceptibles de ser vendidas'. (Blondeau, 2004, pp.32-33)

Nos acentúa nuestro autor en la definición expresada en la cita anterior que a pesar de que Marx relacionaba lo productivo con lo material, bien podría

aplicarse ese argumento sobre una concepción del trabajo inmaterial. Para Blondeau (Blondeau, 2004), la definición de Marx sigue teniendo cierta vigencia en un contexto actual, “el trabajo inmaterial no es solamente fuente de productividad, sino también en sí mismo trabajo productivo” (Blondeau , 2004, p.33).

Suscribiendo también, de la mano de Paolo Virno un segundo aspecto respecto al trabajo inmaterial, éste se refiere a un cambio sustancial verso a las fuerzas productivas feudales. En tanto que en un contexto informacional “el trabajador no se vende a sí mismo, vende una parte de su tiempo de trabajo que se objetiva en la mercancía” (Blondeau, 2004, p.34). Es decir, la lógica de la producción inmaterial se fundamenta en la simple presencia del otro como fuente de trabajo, “una intelectualidad de masas depositaria de saberes no separables del conjunto de los sujetos vivos” (Blondeau, 2004, p.34). Es en esta nueva dinámica de la exponencial circulación del conocimiento e intercambio de éste, que la noción de propiedad intelectual ejerce como núcleo condensador de las contradicciones entre las fuerzas capitalistas que desean preservar un orden anclado en la era industrial y las nuevas condiciones naturales que las fuerzas de la producción inmaterial posibilitan. Mientras que en la producción inmaterial “las materias primas y las mercancías no son materia, ni substancia, ni siquiera energía, sino símbolos, códigos, signos lingüísticos y matemáticos, cuando no competencias o disposiciones” (Blondeau, 2004, p.34), la economía clásica está articulada en la idea de la escasez. Del siguiente modo despliega el autor esa misma idea desde el puño de Pierre Lévy:

La escasez se funda sobre el carácter destructor del consumo así como sobre la naturaleza exclusiva o privada de la cesión y de la adquisición. Si transmites una información, no la pierdes y si la utilizas no se destruye. Porque la información y el conocimiento son la fuente de otras formas de riqueza y se incluyen entre los mayores bienes económicos de nuestra época, podemos encarar la emergencia de una economía de la abundancia, en la que los conceptos, y sobre todo las prácticas, estarán en una profunda ruptura con el funcionamiento de la economía clásica. De hecho, vivimos ya, más o menos, bajo este régimen, pero continuamos sirviéndonos de los instrumentos, que resultan ahora inadecuados, de la economía de la escasez. (Blondeau, 2004, p.36)






En ese punto, nos indica Blondeau (Blondeau, 2004) que a través de la regulación y el reforzamiento de la propiedad intelectual, las fuerzas del capitalismo avanzado encierran las fuerzas productivas que singularizan los medios productivos de la era informacional. Nos lo transmite el autor recuperándolo ahora de Philippe Quéau:

[...] la batalla más reciente tuvo lugar en Ginebra, en diciembre de 1996, cuando la Conferencia diplomática sobre algunas cuestiones referidas a los derechos de autor y a los derechos anejos, puso los cimientos de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Esta llevó a cabo una revisión de la Convención de Berna de 1886 sobre los derechos de autor cuya última modificación se remonta a 1979. Esta Conferencia apuntaba, bajo el impulso de

determinados lobbies, a reducir el dominio público, a reforzar su apropiación privada y a romper el equilibrio entre los que detentan los derechos de propiedad intelectual y los usuarios. En un artículo particularmente interesante, Philippe Quéau recuerda que la propiedad intelectual fue inventada para preservar el interés de la humanidad, para que la obra sobreviva a su creador. Hasta el presente, la Convención de Berna no protegía más que las formas de expresión material, los soportes de la ideas, la idea misma quedaba como un bien común, inapropiable. (Blondeau, 2004, p.37)

Un gran ejemplo de esta situación nos relata Blondeau (Blondeau, 2004) son las empresas de desarrollo de software. El caso más evidente lo circunscribe en la política de Microsoft, que realiza grandes esfuerzos en proteger el código fuente de sus programas informáticos. Cabe decir que frente a esta realidad aparecen iniciativas que están mucho más acordes con las cualidades intrínsecas de los nuevos medios tecnológicos. Como es el caso del sistema operativo Linux. Al ser éste un sistema de código abierto, permite a cualquier usuario tener acceso al código fuente del programa para poder modificarlo según sus necesidades. Con lo que, cada usuario puede ser consumidor y coautor a la vez. De lo cual podemos deducir que Linux es más en una herramienta enfocada al servicio del bien común que no un producto sujeto exclusivamente a los beneficios económicos. Blondeau (Blondeau, 2004) nos lo ejemplifica con el tipo de producto que nos ofrece Microsoft Windows, haciendo un símil como si este fuera un vehículo que después de comprarlo no podemos tener acceso a su motor. Microsoft vende productos

como si fueran materiales, cuando la naturaleza de sus productos está basada en algo inmaterial susceptible a ser accesible, manipulable y replicable hasta el infinito. De ese modo bajo la filosofía de Blondeau (2004) podemos extraer que por una parte la propiedad intelectual es la llave que ralentiza y entorpece el desarrollo tecnológico, cultural y económico de la sociedad, y por otra parte que el trabajo inmaterial en la era informacional deviene inevitablemente como trabajo productivo, a pesar del intento de dominio que efectúan sobre éste las lógicas y las fuerzas jurídicas fundamentadas en un mundo que se aferra a percibirse a sí mismo como exclusivamente material.

Desde ese marco expuesto, la obra de Grilo se plantea particularmente reveladora, ya que pone en evidencia y tensiona la lógica del mundo material contra a la lógica del mundo inmaterial. El artista mediante un gesto libertario [se apropia de lo que quiere sin tener en cuenta las normas sociales], aplica en su práctica toda la gramática de posibilidades que los nuevos medios tecnológicos ofrecen, se apropia, copia, replica, reproduce libremente información que por jurisprudencia e intereses de mercado y estados permanece protegida. Sus obras *Untitled* () (Grilo, 2014b) (Figuras 52) (Grilo, 2014b), *Untitled* () (Grilo, 2014b) (Figuras 53), *Untitled* () (Grilo, 2014b) (Figuras 54), *Untitled* () (Grilo, 2014b) (Figuras 54), *Untitled* () (Grilo, 2014b) (Figuras 55) constituidas por unos pantalones vaqueros de Zara con roturas y desgastes que el artista encapsula en urnas de metacrilato sobre las que reproduce en su superficie mediante tecnología láser las formas específicas de los cortes que cada uno de los pantalones llevan

por diseño. Esta serie de obras se prestan a ser concebidas como contenedores que funcionan como un registro de una acción de apropiación y emancipación sobre una serie de formas que, todavía y perteneciendo estas al orden estricto y particular de la economía de lo inmaterial de la compañía de moda española, Grilo las transfiere de nuevo al orden de lo material como objeto artístico, pero dejando entre ver con su operación, los propios límites y fisuras de la idea de lo material y de lo inmaterial. Testimoniando así como una misma muestra de información [la singular forma de cada rotura o de cada desgaste] puede ser interpelada como conocimiento encadenado a la política económica del conocimiento, o como conocimiento encajado en la ética del conocimiento libre.



Figura 52. (Grilo, 2014b). Untitled (Grilo), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.



Figura 53. (Grilo, 2014b). Untitled (¿?), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

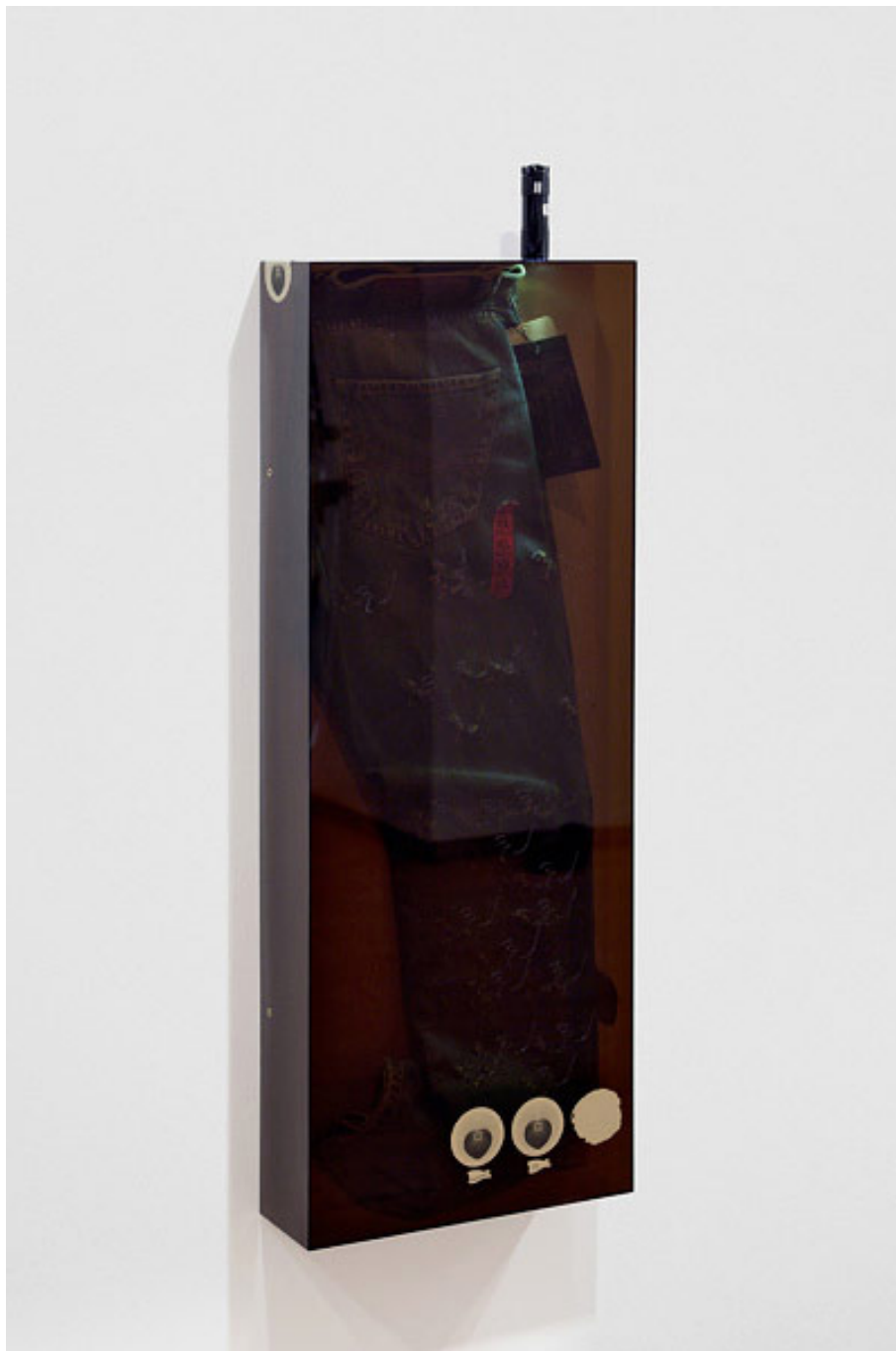


Figura 54. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.



Figura 55. (Grilo, 2014b). Untitled (~), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.



Figura 56. (Grilo, 2014b). Untitled (), 2014. Corte láser sobre caja acrílica y tejanos, pegatinas personalizadas, tornillos y polvo. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

Ética del capitalismo cognitivo

Siguiendo con nuestra curiosidad en el libro *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Esta vez atendiendo al autor Maurizio Lazzarato (Lazzarato, 2004), podemos examinar como a partir de los años 1980 que la cultura según nuestro autor, está influenciada profundamente por las dinámicas de las nuevas tecnologías, induciéndola a un estado de crisis en la que los modos de producción, socialización y apropiación también se han visto profundamente conmocionados. Nos expone Lazzarato (Lazzarato, 2004) la situación particular francesa, en la cual han surgido voces que hablan al respecto de la protección de la cultura y respecto a la necesidad de que esta sea autónoma de la economía. Voces encabezadas por intelectuales, artistas y políticos que defienden la independencia de la cultura respecto a la economía y a la política. Este pensamiento ha quedado cristalizado en lo que se denomina “excepción cultural”. Este planteamiento, es el que Lazzarato (Lazzarato, 2004) en su texto *Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber* propone someter a discusión. Se pregunta Lazzarato (Lazzarato, 2004) cómo puede funcionar un estado de “excepción cultural” inmerso en un sistema de difusión del saber regulado por los nuevos modos de producción tecnológicos (p.130). Nos dibuja Lazzarato (Lazzarato, 2004) un interesante punto de vista que invierte la lógica de la “excepción cultural”, perfilando a Georg Simmel y a Gabriel Tarde:

Según una intuición de Georg Simmel son «los modos de producción y de socialización propios de la cultura los que es preciso introducir

en la economía», en lugar de reivindicar su autonomía. Y esto, no como una acción voluntarista, sino porque conforme a una intuición, en esta ocasión de Gabriel Tarde, «la producción intelectual» tiende a convertirse en la forma general de dirección y organización de la producción de riqueza, al tiempo que la «necesidad de conocer» y el «amor a lo bello y la avidez de lo exquisito» son los grandes estuarios que se abren al desarrollo del progreso económico.

(Lazzarato, 2004, p.130)

Interesante ecuación, el progreso económico es más productivo cuando está sustentado en atributos tan nobles como el amor por lo bello o a la necesidad de conocimiento. Lazzarato (Lazzarato, 2004) nos expone esta conclusión mediante la revisión y la recuperación de los estudios recogidos en *Economía psicológica* de 1902 de Gabriel Tarde. En los que Tarde propone una revisión y una crítica a la economía política mediante un cambio de ángulo respecto a los estudios económicos dominantes de la época, “No comienza por la producción de los valores-utilidad, es decir por la «producción material» [...] sino por la producción de conocimientos: la producción de libros” (Lazzarato, 2004, p.130). Es decir, Tarde reafirma el valor de mercancía que tiene el conocimiento como tal, al ser este el resultado de un proceso de producción. Ante este fenómeno nos recuerda Lazzarato (Lazzarato, 2004) que la economía confiere a estos bienes inmateriales el mismo estatus que los bienes materiales, “La economía política se ve obligada a tratar los valores-verdad del mismo modo que trata a las demás mercancías” (Lazzarato, 2004, p.130), y por lo tanto ésta considera los bienes

inmateriales como bienes materiales. Cuando objetivamente, podemos detectar inmensas diferencias en los modos de consumo entre productos materiales e inmateriales. La lógica de la economía material está basada en la destrucción y en la escasez, mientras que el conocimiento que pudiéramos extraer de un libro, por ejemplo, está sustentado en algo inagotable:

¿Podemos comparar el consumo de riquezas con el consumo de valores-verdad y de valores-belleza? Pregunta Tarde:

«¿Consumimos nuestras creencias pensando en ellas y las pinturas que admiramos mirándolas?». Tan sólo las riquezas, tal y como las define la economía política, prevén un «consumo destructivo» que supone a su vez el intercambio y la apropiación exclusiva. El consumo de una creencia, al contrario, no supone una alienación definitiva, ni su consumo destructivo. (Lazzarato, 2004, p.133)

El conocimiento es un bien consumible, pero está sujeto a particularidades muy distintas a la de los bienes materiales. Según Tarde, la difusión de un conocimiento aumenta el valor del propio conocimiento así como el valor de su creador, con lo que el conocimiento tampoco requiere de una propiedad exclusiva. Como bien intuye Tarde el exponencial aumento de la circulación gratuita de conocimientos es reducido y subordinado a las formas de producción sujetas al dinero, o lo que es lo mismo, a las formas y fuerzas de producción del capitalismo, y no a una evaluación ética respecto a lo que representan esos conocimientos como bien de riqueza para la humanidad. Así lo redacta Tarde copiado aquí del texto de Lazzarato (Lazzarato, 2004):

La civilización tiene por efecto hacer entrar en el comercio, es decir, en el campo económico, un sinnúmero de cosas que anteriormente no tenían un precio, no estaban sujetas a derecho e incluso a poder alguno; a su vez la teoría de la riqueza ha invadido sin descanso la teoría del derecho y la teoría del poder, la jurisprudencia y la política. Pero, por el contrario, debido a la creciente gratuidad de los conocimientos, libremente repartidos, se borra la frontera entre la teoría de las riquezas y lo que podríamos llamar la teoría de las luces. (p.137)

Nos traduce Lazzarato (Lazzarato, 2004) la vigencia del pensamiento de Tarde expuesta en la cita anterior:

Estas pocas páginas parecen haber sido escritas para la economía de la información y la propiedad intelectual dentro de la economía de lo inmaterial. «Libre producción», «propiedad colectiva» y «circulación gratuita» de los valores-verdad y de los valores-belleza son las condiciones de desarrollo de las fuerzas sociales dentro de la economía de la información. (p.137)

Es en este punto en el que Lazzarato (Lazzarato, 2004) pone en duda la reivindicación de la cultura como bien autónomo. En tanto que las fuerzas estéticas, los valores-belleza, son partes desasociables de las producciones contemporáneas de riqueza, junto a “la producción, la sociabilización y la apropiación de conocimientos” (p.138). El valor estético se torna cada vez más imprescindible para el deseo de producción y para el deseo de consumir, proceso que con el auge de las tecnologías de la información se hace totalmente verosímil

(p.138). Los defensores de la “excepción cultural”, nos recuerda Lazzarato (Lazzarato, 2004), “presuponen una diferencia cualitativa entre trabajo industrial y trabajo artístico” (p.139). Mientras que, a los ojos de Tarde, el trabajo artístico viene dado por varias particularidades; lo que sería la desdibujación entre la figura del productor y del consumidor, la importancia de la imaginación, y el papel de la sensación como objeto mismo del trabajo artístico que deviene como elemento inmensurable. Cualidades todas estas que, no impiden entender la actividad artística como trabajo productivo, puesto que el producto de la propia actividad artística reside en las propias sensaciones, del siguiente modo lo extrae Lazzarato (Lazzarato, 2004) de Tarde:

El artista llega, a través de sus obras de arte, a dar consistencia social a las sensaciones más fugaces, más singulares y más matizadas. Mezclando los elementos psicológicos de nuestra alma, en la que predominan las sensaciones, los artistas añaden a través de sus obras una nueva variedad a la sensación del público. La sensación y la sensibilidad son, por lo tanto, los «productos» del trabajo artístico. (p.140)

Desde esa perspectiva, cada vez más en las sociedades informatizadas, se hace más evidente la desasociación entre la producción artística y la producción industrial, con lo que en resumidas cuentas es “necesario integrar los valores-belleza en la definición de riqueza y el trabajo artístico en el concepto de trabajo” (Lazzarato, 2004, p.133), puesto que ello representaría, según Lazzarato (Lazzarato, 2004) una gran oportunidad histórica para la industria, en la que se

podría hacer converger en un mismo plano ético: trabajo intelectual, consumo, apropiación, estética y economía (Lazzarato, 2004). Esta apreciación de Lazzarato queda excepcionalmente reflejada en las obras *High Five Zara composition01.ai (the Poignant)* (Grilo, 2014b) (Figura 57) y *High Five Zara composition05.ai (the Proper)* (Grilo, 2014b) (Figura 58), en las que Grilo inserta distintos patrones formales expoliados de desgastados de pantalones vaqueros, costuras y roturas diseñadas por Zara, dispuestas de nuevo por el artista en un tejido tejano mediante una disposición que conforma la palma de una mano en posición de concordia, literalmente chocando esos cinco con el espectador. Grilo interpela un conocimiento inmaterial propio de la industria textil para desplazarlo e introducirlo a través de un producto estético al mercado del arte. El artista genera una trayectoria que hace patente las nomenclaturas apuntadas por Lazzarato (Lazzarato, 2004); trabajo intelectual, apropiación, estética y economía bajo un posicionamiento ético que no tiene en cuenta las reglas jurídicas de propiedad intelectual dominantes, contrariamente, su posicionamiento está amparado por valores que se fundamentan en la libre circulación del conocimiento.

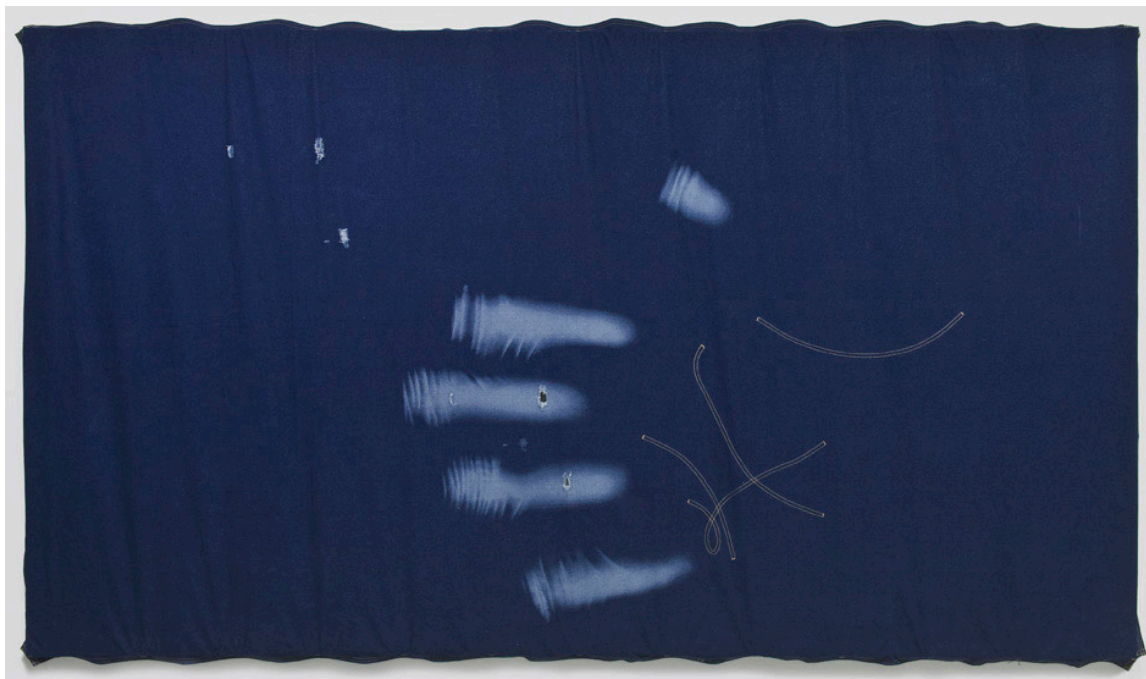


Figura 57. (Grilo, 2014b). High Five Zara composition01.ai (the Poignant), 2014. Lavado láser y corte láser sobre tejido denim índigo estirado en marco de aluminio, botones y costuras. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.



Figura 58. (Grilo, 2014b). High Five Zara composition05.ai (the Proper), 2014. Lavado láser y corte láser sobre tejido denim índigo estirado en marco de aluminio, botones y costuras. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

Formación de la propiedad intelectual

Para seguir con nuestro análisis sobre la propuesta de Grilo, nos parece apropiado en este punto de nuestra lectura desplegar el término de propiedad intelectual con un mayor grado de profundidad, puesto que como hemos podido ver, este término aparece tanto en la propuesta del artista como en los marcos teóricos presentados en los párrafos anteriores, como una constante que atraviesa y regula todo lo argumentado.

Adherido en el libro colectivo *Bien común, propiedad intelectual y crisis de la industria cultural* (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) está la contribución de Sádaba y Domínguez, 2013, con el

capítulo titulado *Dominio público, bien común y propiedad intelectual*, en el cual realizan una detallada y afinada radiografía acerca de la génesis histórica de la propiedad intelectual, inspeccionando y recorriendo su genealogía , así como poniendo de manifiesto la estrecha relación de esta con la economía política, suscribiendo para nuestro interés el propósito conceptual de Grilo. Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) certifican en su texto el pensamiento de Peter Burke, adjuntando los conceptos de información y conocimiento como pilares de la noción de propiedad intelectual:

Peter Burke ha rastreado históricamente la evolución de eso que podríamos denominar «el conocimiento humano en los últimos siglos». [...] Burke traza una cierta genealogía de esas categorías — información y conocimiento—, cosificadas culturalmente en objetos que se buscan y se tienen, que se almacenan y clasifican, que se intercambian, se venden e, incluso, se roban. [...] Burke no sólo detalla la historia de la Europa intelectual, la «República de las letras» continental o el Viejo Continente en su periplo iluminista hacia el progreso del conocimiento —algo que no deja de ser ciertamente eurocéntrico—, también insiste en un aspecto olvidado y ninguneado durante décadas: su geografía y su economía; esto es, la política del conocimiento. (pp.7-8)

Para entender como la propiedad intelectual deviene un proceso de capitalización y mercantilización del conocimiento, es preciso remontarse al viejo

continente durante el siglo XVIII, donde se trazaron las guías del camino de lo que hoy denominamos propiedad intelectual, proceso que se formalizó mediante una serie de operaciones legislativas llevadas a cabo por distintas agencias del poder sobre el intento de dominio del conocimiento en un mundo que se inauguraba incipientemente tejiendo canales de comunicación masivos. De la siguiente forma Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) realizan un barrido hasta un pasado reciente:

Esta forma de proceder (la instauración de lo que podríamos denominar todo un «paradigma de la propiedad intelectual») estuvo coaligada e influenciada por la aparición de un nuevo mercado de objetos «intelectuales» vinculados al espacio cultural, artístico o del pensamiento e incluso científico-técnico. Para ello hubo que desarrollar la idea, nada evidente, de que podía crearse un espacio de intercambio económico para dichos objetos, que podían tomar la forma mercancía o comportarse como bienes de compra y venta: un fenómeno singular que convirtió,[4] gracias a un set de derechos legales innovadores —copyright y derechos de autor o patentes—, la información cultural y científica en beneficios monetarios. (p.12)

Este proceso, nos recuerdan Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) sigue abierto. ¿Pero cómo se cristaliza el modelo actual de propiedad intelectual? para tal interpretación, Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) establecen como punto de inflexión las siguientes

factores: la aparición de la imprenta, algunos de los inventos técnicos que se desarrollan sucesivamente después, las primeras revoluciones liberales de Francia, Inglaterra y América, así como el papel del capitalismo industrial. Todos estos factores modelaron y estructuraron a fuerza de legislaciones el actual estatus de la propiedad intelectual.

En primer lugar, con la aparición de la imprenta el libro se presenta como el primer objeto de consumo en serie y como un artefacto de transmisión de conocimiento que será rápidamente regulado jurídicamente. De ahí que en 1557, la Stationers Company [asociación de papelerías] del Reino Unido regulara el uso descontrolado de las imprentas (Sádaba y Domínguez, 2013, p.16).

Estableciéndose ese suceso, en términos de Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) como “la «fase inglesa» del *copyright*, como paradigma de un cierto modelo de construcción jurídica de los derechos de propiedad intelectual” (p.16). No fue hasta la revolución de 1668 que el Partido laborista Inglés se permitió la impresión libre (p.17), desvinculando por una breve fracción de tiempo “los derechos de propiedad sobre las ideas en beneficio del mercado” (p.17). En 1710, con el Estatuto de la Reina Ana se volvieron a reconstituir los antiguos modelos y se restableció una “regulación directa de documentos culturales” (p.17). Dando lugar al primer prototipo de *copyright* albergado bajo la amparo de la ley. Al respecto de lo expuesto, y que viene a relacionarse directamente con el propósito conceptual apuntado por Grilo en su proyecto mediante la fijación de la figura del industrialista

Samuel Slater y la apropiación que éste realiza de tecnología inglesa para introducirla posteriormente en Estados Unidos, Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) nos alientan de lo siguiente: “Es vital indicar también que esta PI todavía primaria tiene lugar, algo nada casual, en el Reino Unido que es, precisamente, la cuna del capitalismo industrial” (p.18).

Por otra parte, si en el modelo Británico hemos comprobado que se inaugura el control de los monarcas protestantes sobre los libros, en la segunda fase en la construcción del paradigma de la propiedad intelectual tiene lugar en Francia. Desde las ópticas de nuestros autores, en esta segunda fase se forja la idea de proteccionismo sobre la invención y sobre la creación (p.18). Para demostrar dicha idea, Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) recogen el *Tomo V* de la Enciclopedia francesa publicado en 1755, en el cual se inscribe un artículo bajo el título de *Derecho de copia*, en el cual se expresa de forma literal que el escritor posee el derecho de propiedad de sus obras. En una misma línea argumental de proteccionismo sobre los creadores, Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) nos recuerdan que: “Le Chapelier, presidente del Comité de Constitución y abogado en el Parlamento de Rennes, proclamaba en la Asamblea Constituyente francesa que la propiedad literaria y artística era la más sagrada, la más inatacable y la más personal de todas las propiedades” (p.19). Ya en 1871 se proclamó el término de *propiedad de*

autor por la Asamblea Nacional francesa (p.20). Mientras que el modelo inglés fomenta la lógica de la extracción de beneficios económicos por parte de los editores y los impresores [los intermediarios], el modelo francés estructura el nacimiento de los derechos individuales de propiedad de los creadores y de los autores (p.20). En ese sentido, cabe decir que el papel de La Revolución francesa va integrándose cada vez de forma más evidente en muchos de los países de su entorno, de los que el Reino Unido también se vería afectado. De la siguiente manera nos lo resumen Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013):

[...] hemos de insistir en que la imprenta no sólo hace aflorar la figura del autor, como tantos remarcan, sino también del editor y el impresor —y del público lector—, elementos fundamentales en esta historia. Los derechos de PI articulan un mecanismo jurídico para asegurar a editores e impresores unos beneficios económicos derivados. El modelo francés, en cambio, incorpora la idea de que la sociedad está compuesta por individuos con sus propios derechos, más fuertes que los de la colectividad. Son momentos sucesivos de una construcción encadenada en la que la de limitación jurídica inglesa, basada en el penalismo monárquico, se va abriendo a la conformación jurídica francesa pos revolucionaria, basada en los derechos individuales de los autores/creadores como propietarios. El derecho penal da paso al derecho mercantil y los autores dejan de ser simples perseguidos o vigilados para convertirse en propietarios de obras del intelecto. (p.20)

Finalmente, Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) nos incorporan lo que ellos denominan la fase americana. Se centran en el modo concreto en que se articula el *copyright* de EE.UU a partir de la revolución de 1775 (p.21). Modelo con el que se establece un equilibrio entre los derechos individuales de los creadores y la retribución social de éstos, “la adaptación de los derechos de propiedad intelectual que hace EE.UU. en el siglo XIX supone un intento de compensar la creación artística a cambio de fomentar el progreso colectivo; un «derecho condicionado», por tanto” (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, p.21).

Estas tres fases descritas en los párrafos anteriores serían, en términos generales los antecedentes generales de la propiedad intelectual. Es pues, a partir de la incorporación de las tecnologías de difusión modernas que se establece un segundo punto de inflexión importante, donde “se redefinen entonces los perfiles del autor y su vínculo con lo producido y con las empresas que lo financian” (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, p.22). En este proceso quedan implicados el cine, la radio, la televisión, el magnetófono, el magnetoscopio, el lector de vídeo, etc. En 1908 la Motion Pictures Patent Corporation de EE.UU es inaugurada para proteger los derechos de autor del mundo cinematográfico; el mismo año en Francia con la misma voluntad nace la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres; en 1923, en Europa se instaura la Convención de Berna (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, pp. 22-23), y sigue una larga lista de sucesos ligados

a la implementación de las tecnologías de la comunicación en la sociedad y su reincorporación bajo el régimen de la propiedad intelectual:

En el ámbito cultural, entre el público y el autor cada vez aparecen más intermediarios: impresores, editores, productores, managers, distribuidores, etc. Los nuevos medios técnicos para replicar, copiar o reproducir, como, por ejemplo, la fotocopidora, el magnetófono, la grabadora de casetes o los vídeos, no son bien recibidos por la industria cultural. Los «empresarios culturales», auténticos gestores de los derechos de PI, tratan de limitar su venta, imponen tasas, buscan impedir la copia limpia... Si en su momento la imprenta fue clave, no menos importante van a ser la aparición del fonógrafo, el cinematógrafo, la televisión, la radio, el vídeo, la fotocopidora, Internet y todos los medios a través de los cuales tradicionalmente se han comunicado o transmitido contenidos e información. (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, p.23)

A partir de la década de 1880, Europa realiza grandes esfuerzos en ampliar el radio de acción de la propiedad intelectual, e intentar introducir bajo su control a programas de ordenador, bases de datos, radiodifusión por satélite y retransmisión por cable (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, p.24). Este esfuerzo derivó en la promulgación europea en el año 2000 de dos tratados de la Organización Mundial de la propiedad Intelectual. Operación realizada con el fin de homogenizar los flujos comerciales mundiales (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013, p.24), es decir, y volviendo al inicio de este texto, con el fin de capitalizar los nuevos

canales e instrumentos de transmisión de conocimiento. Ante esta realidad de constante fiscalidad sobre la libre circulación de la información, nos recuerdan Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) que “Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación limitan la ley, le hacen frente y colocan a los derechos sobre la PI en situación de franca desventaja con relación a las nuevas culturas del *copy & paste* o *rip, mix & burn*” (p.24), argumento este último, que nos interesa poner en mayúsculas ahora, y adherirlo como génesis en la práctica artística de Rubén Grilo.

Decir finalmente sobre la propiedad intelectual, como inteligentemente nos conducen Sádaba y Domínguez (Sádaba, Domínguez, Vercellone, Rowan, Martínez y ZEMOS98, 2013) que bajo esa inercia de regulación promovida por los estados, es significativo el papel de la Administración y la Cortes de Justicia estadounidenses, que motivó a partir de los años 1980 hasta la fecha una serie de cambios legislativos para abrir el sistema de patentes. Permitiendo que cualquier investigación universitaria subvencionada por fondos públicos pudiera registrar patentes de sus investigaciones. Obteniendo de esa forma, la posibilidad de cesión de las licencias de esas patentes a empresas privadas (p26). Es decir, produciéndose así una peligrosa cesión de la investigación científica desarrollada por la universidad hacia el mercado privado, conllevando una alienación del conocimiento en pos del beneficio para la industria y para el mercado, una vez más.

Descolonizando el conocimiento

Cambiando ligeramente nuestro ángulo de aproximación a la obra de Grilo, a continuación la aportación que nos ofrece Therese Kaufmann (Kaufmann, 2011) en su texto *Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial* es altamente interesante cuando la aplicamos al sistema contextual en el que Grilo inscribe su proyecto. Kaufmann (Kaufmann, 2011) plantea una audaz crítica a la noción de conocimiento. La autora inicia su argumento a partir de la convergencia de pensamientos presentados anteriormente:

Al arte y a su producción les corresponde en las sociedades, sometidas a condiciones económicas de cuyos desarrollos y transformaciones en las últimas décadas puede decirse que están fundamentalmente basados en el conocimiento, un papel que se presenta inmediatamente implicado en lo que conoce como *capitalismo cognitivo*. Al menos desde la perspectiva del Norte global, pero también en muchas *emerging economies*, se atribuyen a la producción artística, a la formación de las y los artistas, a la vida del arte y a las subjetividades vinculadas con ésta en tanto que productores/as culturales, una serie de funciones directamente inscritas en el capitalismo actual en la época del postfordismo. A juicio de teóricos del capitalismo cognitivo como Antonio Negri, esta época se caracteriza, entre otros elementos, por el «trabajo inmaterial», es decir, por el hecho de que el valor es creado gracias a las actividades creativas, intelectuales, comunicativas, relacionales y afectivas, puesto que la «forma en la que actuamos para producir

mercancías y crear el mundo»[1] se ha desmaterializado. En este proceso, el conocimiento se torna central en la medida en que el capitalismo cognitivo apunta, como resume Antonella Corsani, «a convertir en mercancía todos los tipos de conocimiento, ya sea artístico, filosófico, cultural, lingüístico o científico». (Kaufmann, 2011)

En su texto Kaufmann (Kaufmann, 2011) nos señala como la producción artística en el marco del capitalismo cognitivo ha devenido una energía que ha sido aprovechada por las políticas neoliberales. La productividad del artista se vuelve modélica para institucionalizar la creatividad, la cual, “es considerada como portadora decisiva de la capacidad de innovación económica y como motor del crecimiento en el contexto de la competencia comercial global” (Kaufmann, 2011). A este hecho se suma la idea de que en Europa las políticas educativas y culturales se han articulado a partir de concebir el conocimiento como una de las materias primas del desarrollo social y económico. Una muestra de ello lo podemos apreciar en el modo en que se ha mercantilizado la formación artística, o como se ha institucionalizado la noción de investigación artística, deviniendo esos factores como una parte más del proceso de disciplinarización llevado a cabo por la lógica de la denominada sociedad del control descrita inicialmente por Michel Foucault y Gilles Deleuze. De la siguiente forma nos lo reconfigura Kaufmann (Kaufmann, 2011) desde una perspectiva desarrollada en un texto de Simon Sheikh:

En el texto, pone en relación las modificaciones estructurales de la formación artística con el paradigma de la sociedad de control como

elemento central en el análisis de las actuales condiciones sociopolíticas. En éste ya no se trata de asegurar la influencia sobre los centros de producción (industrial), sino de producir conocimiento, gestionar y controlar los circuitos del conocimiento y el desarrollo de procesos de aprendizaje, pero sobre todo de asegurarse y regular el acceso a los mismos. Sheikh describe los nuevos métodos de examen, los módulos seminariales y la internacionalización, el aumento de la eficiencia, etc., en las academias y facultades como parte de un proceso de transformación mayor de las instituciones educativas tradicionales del sistema disciplinario en otras propias del sistema de control, que desde la formación artística pasa a las modalidades de la producción artística[15]. (Kaufmann, 2011)

Si la vanguardia se desplegó al margen de la academia, hoy “la academia artística ocupa dentro del régimen de control, tal y como constata Sheikh, algo así como una posición hegemónica, que asimismo procede a su incorporación a las economías del conocimiento” (Kaufmann, 2011). Es decir, según la tesis de Kaufmann (Kaufmann, 2011), las universidades devienen a convertirse en lugares contradictorios, en tanto que son espacios de mercantilización del conocimiento, pero son a su vez también, lugares de resistencia para operar de forma crítica, el lugar desde donde poder transgredir los estatutos del capitalismo avanzado y proponer nuevas perspectivas discursivas, donde poner en práctica y desarrollar “el campo del arte entendido como un lugar de resistencia. En él mismo se debe hacer posible un acto de rebelión, un cambio

de perspectiva y por lo tanto también una modificación de los modos de percepción hegemónicos” (Kaufmann, 2011). De forma similar se da ese fenómeno en la propuesta de Grilo. El artista puede desarrollar inicialmente su proyecto con la colaboración económica de una Beca otorgada por la Fundación Marcelino Botín, Fundación vinculada de forma directa con el Banco Santander. Es decir, Grilo desarrolla su discurso crítico acerca del capitalismo cognitivo y la propiedad intelectual con ayuda de varias instituciones que representan la cúspide del capitalismo avanzado, un Banco y una compañía de la industria de la moda. Y no sólo eso, finalmente la obra desarrollada por Grilo acaba circulando y entrando en el mercado del arte a través de ferias de arte o de exposiciones, pudiendo ser adquiridas incluso por las mismas instituciones que subvencionaron el proyecto. El recorrido que traza su propuesta es altamente interesante, puesto que su discurso atraviesa transversalmente los epicentros de varias instituciones representativas del capitalismo, haciendo circular en el sí de estas sus fisuras.



Figura 59. (Grilo, 2013). Vistas de la galería Nogueras Blanchard con trabajos de Rubén Grilo en abc Art Berlin Contemporary. Berlín, 2013. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

Nos acentúa Kaufman (Kaufmann, 2011) la distinción que realiza Sheikh entre conocimiento y pensamiento. El conocimiento obedece al régimen normativo y disciplinario, mientras que el pensamiento se sustenta en la idea de poner en tela de juicio cualquier normatividad, con este planteamiento Kaufmann (Kaufmann, 2011) nos está invitando a poner en duda el propio concepto de conocimiento:

Esta objeción conduce en dos direcciones que me parecen importantes para el presente análisis: por un lado, pone en tela de juicio la idea convencional de un potencial fundamentalmente emancipatorio del conocimiento (y de la formación); por otra parte, abre un marco de referencia crítico del conocimiento en tanto que categoría, por así decirlo, fijada y no cuestionada y, de esta suerte, problematiza su carácter de conocimiento basado en una cientificidad. (Kaufmann, 2011)

Con esta idea la autora nos invita a reflexionar sobre lo que ella denomina la “colonialidad del conocimiento”. Una postura que parte del tratado acerca de la colonialidad del poder desarrollado por el sociólogo latinoamericano Aníbal Quijano. Éste entiende el conocimiento como principal eje de la colonización y propone la exigencia de una descolonización. Para Kaufmann (Kaufmann, 2011) este proceso de colonialización del conocimiento tiene su origen y paralelismo con la construcción de la modernidad europea, fase en el que la edificación de la figura del artista también se ve implicada. “ [...] el colonialismo supuso [...] un proyecto pedagógico de cuyas huellas siguen dando fe campos

enteros del arte y de la historia de la ciencia, pero también las implementaciones mundiales de sistemas de formación y de creación de cánones” Kaufmann (Kaufmann, 2011). Si la colonialidad del conocimiento supone un proyecto específico de control que atiende a las formas posibles de proyectar el mundo, la descolonialidad del conocimiento supone para Kaufmann (Kaufmann, 2011) la posibilidad de formular otros mundos. En este sentido la propuesta de Grilo aporta elevadas dosis de pensamiento, a parte de poner en tensión las dos categorías nombradas anteriormente [propiedad intelectual y capitalismo cognitivo], su propuesta también realiza una revisión acerca del cambio de valor social que el pantalón vaquero sufre al largo de la historia. Recordemos que los *blue jeans*:

[...] fueron inventados por Jacob Davis en 1871 y patentado por Davis y Levi Strauss, el 20 de mayo de 1873. Originalmente diseñados para los hombres vaqueros del viejo oeste americano y los mineros, [...] los pantalones vaqueros se hicieron populares en la década de 1950 entre los adolescentes, especialmente los miembros de la subcultura greaser. Los vaqueros fueron un artículo de moda común en la subcultura Hippie de la década de 1960 y siguió siendo popular en las subculturas juveniles de punk rock y heavy metal de los años 1970 y 1980. En la década de 2010, los vaqueros siguen siendo un artículo de moda popular, [...] (“Pantalón vaquero”, 2016)

El pantalón vaquero con más de un siglo de historia, nos permite releer en él los cambios sociales que se dan en relación al cuerpo y al propio material, desde el vaquero como símbolo de la clase obrera rural americana del siglo XVIII

hasta símbolo de la libertad individual a partir de los años 1950 (“Pantalón vaquero”, 2016).

Ricardo Trigo. Formas de progreso

En este punto de nuestra investigación vamos a introducir el trabajo de Ricardo Trigo. En concreto nos serviremos de la exposición *Blackground Immunity* (Figuras 60 y 64) realizada en la Sala Gran de La Capella de Barcelona en el año 2016. Revisaremos los trabajos que contemplan la exposición, los cuales nos servirán para reubicar las nociones de progreso técnico y progreso artístico desarrolladas en los dos puntos que a continuación expondremos. A lo largo del texto veremos como la idea de progreso se constituye históricamente, con el fin de vislumbrar el alcance de esta y el lugar que ocupa en el presente. Seguidamente, revisaremos los desencuentros entre la idea de progreso lineal y la idea de progreso artístico. Finalmente, introduciremos algunos de los conceptos claves que los nuevos materialismos proponen, y veremos como esas mismas ideas se condensan como método y motor en el trabajo artístico desarrollado en la exposición *Blackground Immunity* (Figuras 60 y 64).

El mito del progreso y su reverso

En el texto *El mito del progreso* redactado por Maina Waisman y publicado en la revista *Ars Brevis*, avistamos una interesante visión acerca de como la idea de progreso en tanto que mito se circunscribe en la cultura occidental moderna. Para formalizar tal proceso Waisman (Waisman, 2014) atribuye al progreso en el marco de la globalización una condición sagrada, puesto que este

se introduce en las intersubjetividades como algo “intocable y omnipotente” (p.137). Según la autora, el mito del progreso se desarrolla y cristaliza mediante la constitución de dos procesos históricos concluyentes, lo que ella denomina como el proceso de “endiosamiento del ser humano”, y posteriormente el proceso de “endiosamiento de la tecnología” (Waisman, 2014, p.139).

Para explicar la primera fase clave, “el endiosamiento del ser humano”, Waisman (Waisman, 2014) establece tres factores que consecutivamente expondremos. El primero de ellos sería el paso de la concepción humana del tiempo cíclico al tiempo lineal. Paso que alcanzará su punto álgido en la modernidad y que cristalizará paulatinamente con la fijación de la idea del paso del tiempo entendido en términos de historia lineal (Waisman, 2014, p.139). Para desplegar su relato, en primer lugar la autora nos invita a reflexionar sobre el pensamiento de Lluís Durich, el cual expresa la condición innata que posee el ser humano como “ser finito capaz de infinito”(p.141), sentencia que recoge la autora con el fin de invitarnos a concebir que la tendencia de lo humano es siempre llenar de sentido el vacío de su propia existencia mediante la creación de mitos. Mientras que el mito se manifestaba en las culturas arcaicas mediante la idea de “la búsqueda de un paraíso perdido”, o dicho en palabras de Mircea Eliade como nos recuerda Waisman (Waisman, 2014), mediante “el mito del eterno retorno” (p.141), en la cultura occidental moderna el nacimiento del mito del progreso se manifestará con la realización de la humanidad a través de su proyección hacia el futuro. Del siguiente modo Waisman (Waisman, 2014) formula su hipótesis:

Es precisamente en esta búsqueda constante de sentido que debe emprender el ser humano en su paso por el mundo donde el mito del eterno retorno y el mito del progreso se encuentran. Ambas concepciones pueden comprenderse como maneras casi opuestas que han escogido las sociedades humanas de responder a una misma cuestión. El mito del eterno retorno parece prefigurarse como la búsqueda de un paraíso perdido; un momento originario, arquetípico, donde la humanidad gozaba de una existencia ideal ligada al todo, ajena a la muerte, el mal y el sufrimiento: una existencia con sentido. En tanto, el mito del progreso, la percepción de un avance lineal y preciso de nuestra especie hacia un estadio ideal, es la manera en que la cultura moderna y occidental parece afrontar su existencia paradójica: la búsqueda de un paraíso que no se encuentra ya en el pasado sino en el futuro. (p.141)

La tesis de Waisman (Waisman, 2014) plantea que la cultura occidental moderna fue aniquilando progresivamente la concepción de que el cosmos y la naturaleza eran para el ser humano algo sagrado y por encima de sus deseos y voluntades. En las culturas arcaicas el papel de la humanidad estaba inscrito como parte de un “sistema lógico coherente, según el cual lo que era de Dios debía volver a él” (p.141), o dicho de otra manera, la humanidad dependía de la voluntad de las divinidades y no de su propia voluntad. Este sistema se cristalizará mediante un proceso de distanciamiento del hombre con la divinización de la naturaleza y del cosmos, donde se irá haciendo cada vez más plausible el endiosamiento del propio ser humano. El cristianismo, nos recoge Waisman

(Waisman, 2014) es una muestra de ese proceso justo en su bisagra, la cual une la cultura occidental moderna con las culturas arcaicas:

“el sacrificio de Abraham, inaugura la idea de un Dios que se revela como personal, [...] deja entrever en la idea de divinidad fundada por el cristianismo –investida de un carácter mucho más cercano a lo humano que a cualquier rasgo propio del cosmos, de los fenómenos y ciclos de la naturaleza–, un cambio de creencias determinante en relación al proceso de endiosamiento del ser humano que posteriormente inauguraría la ciencia moderna. (p.142)

A este proceso nos dice Waisman (Waisman, 2014) debemos sumarle simultáneamente todas las transformaciones sobre la percepción del tiempo vivido que esos cambios de paradigma acarrearán. Pudiendo trazar un recorrido histórico que se inicia desde la idea del tiempo como eterno retorno donde el hombre arcaico persigue “transcender tanto la historia como su propia condición humana” (Waisman, 2014, p.142), siguiendo por la introducción del cristianismo y la transcodificación de la historia como una línea recta de sentido que conducirá a mujeres y hombre a su redención final. Hasta llegar al siglo XVII en pleno seno de la ilustración y en las puertas de la modernidad donde “la concepción progresista de la historia se afirmaría cada vez más a medida que múltiples pensadores abonaban la fe en un progreso infinito” (Waisman, 2014, p.142). Una muestra de esto último es el marxismo, que extraerá a la historia cualquier connotación trascendental para enfocarla hacia un sentido argumentado en la lucha de clases, reforzándose así cada vez más la idea del empoderamiento del futuro, del

“endiosamiento del ser humano como hacedor de la historia” (Waisman, 2014, p.143). Ese paulatino proceso de autoconciencia sobre la propia historia del hombre, así como la creciente concepción de irreversibilidad del paso del tiempo, son las bases antropológicas según las cuales el mito del progreso pudo proyectarse y reforzarse hasta nuestros días.

Según el enfoque de Waisman (Waisman, 2014), existe un segundo factor importante que contribuyó a reforzar la concepción del endiosamiento del ser humano, en su efecto, impulsó a implementar con más fuerza el mito del progreso, esto fue una reestructuración en el pensamiento de la cultura occidental moderna, reestructuración que está ramificada por nuestra autora en tres direcciones. La primera de ellas serían las aportaciones del pensamiento de Rene Descartes y de Francis Bacon. Ambos autores hacen hincapié en declinar la idea, vigente hasta el Renacimiento, que la Edad de Oro “nunca se podría superar” (Waisman, 2014, p.144), asumiendo contrariamente el saber de la humanidad como fenómeno acumulativo, es decir, el desarrollo intelectual de la humanidad está siempre en progresión, con lo que el conocimiento de cada época anterior es destilado en más conocimiento por las épocas sucesivas. Las siguientes bifurcaciones son, por un lado “el reconocimiento del valor de la vida terrenal y la sumisión de los saberes a las necesidades humanas; y por otro lado la inmutabilidad de las leyes de la naturaleza, condición indispensable para garantizar el progreso indefinido de la ciencia” (Waisman, 2014, p.144). Tanto la evaluación de la razón humana por encima de otro juicio, como la idea de

invariabilidad de la naturaleza fueron argumentos impulsados por el cartesianismo y ayudaron a articular y asentar la idea de que el conocimiento podía trazar una línea de desarrollo progresiva e indefinida. Ese argumento de los cartesianos nos apunta Waisman (Waisman, 2014) se transformó años más tarde en un pensamiento que lejos de estar abierto al diálogo y a la reflexión, se presentaría como una postura de lo “incuestionable” (p.144), “Estos pensadores sembraron las bases de un tipo de conocimiento que la Ilustración vendría a consolidar en Occidente como único y excluyente” (Waisman, 2014, p.145). Estamos pues ante una nueva percepción del mundo en la que el ser humano deviene una figura antropocéntrica, pero antropocéntricamente desvinculada de la divinidad y de la naturaleza, donde este se siente capaz de dibujar su propio futuro. A estos hechos, Waisman (Waisman, 2014) le suma paralelamente el relevante papel que tuvieron las prácticas y las investigaciones desarrolladas desde el ámbito de la física y de la astronomía por parte de Copérnico, Kepler o Galileo, los cuales pusieron sobre la mesa que la tierra ya no era el centro del universo (p.145). Rápidamente todas esas fuerzas convergieron en vincular la concepción del progreso intelectual al progreso del ser humano, “bajo el fundamento de que el saber debía asegurar un destino feliz a la humanidad” (Waisman, 2014, p.146). Por lo que en resumidas cuentas, este proceso conllevó tanto a la desvinculación del ser humano de las leyes de la naturaleza que estaban vinculadas al orden de lo sagrado, como a la puesta en marcha de la razón científica en primera línea del proyecto de civilización moderno occidental. En este sentido, podríamos decir más

agudamente que el proyecto moderno del progreso desacreditó una determinada concepción de la naturaleza para reemplazarla por otra determinada visión. Del siguiente modo lo recapitula mediante ejemplos de pensadores y científicos Waisman (Waisman, 2014) citando inicialmente el discurso de John Bury:

Barón d'Holbach fue uno de los primeros pensadores que esbozó una relación entre progreso y ley natural: bajo una teoría naturalista del Universo, estableció que el ser humano es tan solo una parte de la naturaleza, que no posee en ella una posición privilegiada, y que todo lo que él es o será es solamente un efecto de lo que la naturaleza ha hecho de la especie^[20]. [...] Ideas similares fueron expuestas por el propio Kant: en un breve ensayo, el filósofo alemán coincidía en afirmar que las acciones humanas están guiadas por las leyes universales de la naturaleza, al igual que cualquier otro fenómeno físico. [...] Charles Darwin a mediados del siglo XIX tuvo un rol fundamental para que la idea de progreso fuera finalmente aceptada de manera universal. [...] al igual que con la teoría copernicana, el evolucionismo provocó que hombres y mujeres se aferraran aún más al mito que los ubicaba como el centro de su propia existencia y que ponía de relieve la razón como aquel rasgo distintivo de la especie que guiaría el camino hacia un futuro mejor. (pp.148-149)

Estos nuevos parámetros que afectan profundamente a la concepción que tenemos de la realidad y de lo natural, acarrearán implícitamente según Waisman (Waisman, 2014) asumir que el ser humano aceptaría la destrucción de

la naturaleza en nombre del progreso. E aquí, uno de los puntos clave que deseábamos traer a escena en nuestra investigación. La idea de que el mito del progreso lleva consigo la justificación en su nombre de cualquier gesto de barbarie o de cualquier agresión medioambiental. “La ideología que hoy parece haber triunfado ya no niega el hecho de que la destrucción sea el precio del progreso, sino que la justifica bajo una nueva racionalidad” (Waisman, 2014, p.157), o como nos recuerda Robert Nisbet:

Sería falso decir que la idea de progreso estuvo ligada invariablemente a las filosofías del liberalismo, la democracia y la igualdad jurídica. Hay un lado oscuro en la idea de progreso, que se pone de manifiesto en los escritos de aquellos que, durante las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX, por un lado, alababan el poder político como la llave mágica para la salvación del hombre en la tierra y, por el otro, vinculaban el progreso con alguna raza determinada, generalmente “nórdica”, “teutónica” o “anglosajona”, aunque no faltaba a veces la mención de las “razas” francesa y norteamericana. (Nisbet, 1986)

Finalmente, como apuntábamos en el inicio de este punto, Waisman (Waisman, 2014) nos introduce en su texto un segundo rasgo del mito del progreso que se despliega en su máximo esplendor a lo largo del siglo XX, siguiendo la senda del camino abierto por el proyecto iniciado por la ciencia moderna en el siglo XVII y XVIII. Se trata del papel de la tecnología y su correspondiente endiosamiento. Para tal fenómeno Waisman (Waisman, 2014) se

remonta al siglo XVIII, poniendo bajo el foco la gestación de “la idea de que el bienestar para el ser humano consistía en la abundancia de objetos” (p.153). El desarrollo de la Revolución Industrial sella la relación que establece que el valor material es un símbolo de felicidad, y por lo tanto se establece un significado positivo que enlaza el crecimiento económico con el bienestar social, y ambas nociones devienen sinónimas del progreso. Estas dinámicas se desplegaron globalmente durante el siglo XIX y XX, naturalizándose en el seno del pensamiento de la sociedad occidental y mostrándose en su máxima expresión con el capitalismo, donde el valor material deviene un termómetro para medir la felicidad del ser humano. Así lo expresa Waisman (Waisman, 2014) partiendo de los planteamientos de Marshall McLuhan:

“Los cambios tecnológicos son indesligables de la lógica de dominación propia del capitalismo: son los valores del mercado, asociados a su vez a la idea de progreso, los que van moldeando la existencia a través de avances científicos y técnicos que condensan, a cada momento, los intentos por conquistar la humanidad entera como clientela^[30].” (p.157)

Siguiendo de ese hilo discursivo, Waisman (Waisman, 2014, p.157) nos introduce para explicar dicha encrucijada el término de “desublimación”. Concepto que extrae del filósofo y sociólogo Herbert Marcuse. Se entiende por desublimación el espectro racional total que alcanza la sociedad occidental capitalista mediante la sumisión de esta a la satisfacción extraída de bases materiales, conllevando esta situación a que el principio de placer subordina al

principio de realidad. Obteniéndose como resultado la inmunidad y la negación de dicha sociedad respecto a su responsabilidad sobre la destrucción de otros seres o sobre la destrucción medioambiental, en tanto que la tecnología, al igual que la droga, establece una relación tanto de sumisión como de placer (Waisman, 2014, p.157). Es decir, la tecnología entendida como una prótesis de ceguera humana que es aceptada y validada bajo la autoridad que le concedemos a nuestro guía: el conocimiento técnico y científico. Concepción que conlleva una relación de dependencia y anestesia que anula la posibilidad de una conciencia crítica y ética de las propias limitaciones que esta relación establece. Como agudamente nos recuerda el filósofo y físico Étienne Klein (Klein, 2014). Autor concentrado en explorar la “crisis de la ciencia”, nos señala el divorcio entre ciencia y humanidades, postulando que la ciencia es incapaz de transmitir valores:

“La física nuclear no nos dice lo que tenemos que hacer con la física nuclear. Las matemáticas no nos dicen si está bien o no estudiar matemáticas. Sólo en la segunda mitad del siglo XX nos hemos dado cuenta de que hay una separación entre ciencia y valores.” (Klein, 2014)

A pesar de esa realidad, el mito del progreso hace oídos sordos a esa conciencia crítica, como nos dice Núria Almirón (Almirón, 2003)”. Es como si apuntáramos en una dirección pero corriéramos en otra” (p.563). De la siguiente forma expresa Waisman (Waisman, 2014) apoyándose en Marcuse, lo que dicha omisión establece:

El acceso a la realidad a través del método científico de manera exclusiva se traduce en el hecho de que la transformación del ser humano y la naturaleza no posea más límites objetivos que aquellos que ofrece la facticidad de la materia. Esta situación encuentra sus cimientos en el carácter instrumentalista de la ciencia, que en sus intentos por respetar la ley del progreso y avanzar hacia un creciente bienestar material ha reducido todo el mundo natural a mero recurso, transformándose en el a priori de una tecnología como forma de control social y dominación^[36]. Una dominación cuya mayor fuerza parece radicar en su invisibilidad, en la medida en que la propia idea de neutralidad y objetividad que la ciencia consiguió atribuirse se instala en la base de la realidad tecnológica y hace que esta aparezca desprovista de un fin o una intencionalidad. (p.158)

Este magma latente de fuerzas internas de la ciencia y la tecnología, consolida la progresiva desvinculación del pensamiento humanista del pensamiento racional, instaurándose en la sociedad occidental moderna como doctrinario tan sólo el pensamiento racional, infiltrándose y perpetuándose éste a través de la tecnología. Nos alerta Waisman (Waisman, 2014) de la mano de Gunter Anders que esta situación a lo largo de la segunda mitad del siglo XX e intensificada en el siglo XXI acarrea por un lado, tanto una progresiva fragmentación del saber humano como por otro lado, la eliminación de las potencialidades del ser humano en ser otra cosa, otro ser, que no venga previamente mediado y atravesado por el sistema tecnológico al que éste le es

dependiente. “En el camino del progreso, el ser humano se ha sumido en una verborragia creación de aparatos con el fin de alcanzar su libertad, pero paradójicamente en su intento, ha provocado una creciente falta de ella en su existencia” (Waisman, 2014, p.161). Por lo tanto a modo de conclusión, para nuestra autora el mito del progreso en su vertiente más crítica deviene para la civilización occidental moderna de la mano de la tecnología, un fenómeno que establece una relación de dependencia, limitación y servidumbre. Postura que está en sintonía con el pensamiento de Friedrich-Georg Jünger (Jünger, 1949). Para éste la técnica establece una dinámica basada exclusivamente en el automatismo de esta, el cual únicamente conduce a la perpetuación de su propia lógica. El automatismo de la técnica conduce a la subordinación de las máquinas a otras máquinas. Esta relación conlleva a un automatismo completo, en el que el tiempo se presenta de forma fragmentada, “muerto” (Jünger, 1949)” en términos del autor alemán. Este tiempo muerto derivado de la automatización del mundo se inserta en el tejido de lo humano, condenando al propio ser humano a despojarse de su tiempo interior y biológico (Jünger, 1949). “La técnica no resuelve ningún problema existencial del hombre, no aumenta el goce del tiempo, no reduce el trabajo: lo único que hace es desplazar lo manual en provecho de lo organizativo” (Steuckers, 2000), es decir, la técnica tan sólo pretende perpetuarse a si misma a través de procesos de automatización implementados en la sociedad. A su vez, para Jünger (Jünger, 1949) la técnica no crea riquezas, todo lo contrario, “condena la condición obrera a un permanente pauperismo físico y moral” (Steuckers, 2000).

“La gente que sólo ha nacido para el consumo, esos meros consumidores jamás podrán crear riqueza [...] El hecho de que el progreso técnico enriquezca a una capa delgada y no siempre confortante de industriales, empresarios, inventores, no permite inferir que ese progreso engendra riqueza” (Jünger, 1949).

Estamos asistiendo al reverso del progreso. La profesora en *Políticas de la Comunicación* Núria Almirón (Almirón, 2003) en el artículo *Sobre el progreso en una era de revolución científico-tecnológico-digital* nos ofrece una visión al respecto a la creciente puesta en cuestión del mito del progreso. Almirón (Almirón, 2003) converge con ciertos fundamentos constituyentes acerca de la genealogía del mito del progreso expuesta anteriormente por Waisman (Waisman, 2014):

Entre 1750 y 1900 es cuando la idea de progreso alcanza su máximo apogeo. La concepción actual de progreso debe casi todo a este periodo. Tras la explosión informacional ocasionada por el nacimiento de la ciencia moderna en el siglo XVII, los intelectuales del Siglo de las Luces creyeron ver en los primeros descubrimientos científicos el camino para el perfeccionamiento máximo de la humanidad. Los hallazgos y las promesas de la ciencia otorgaron confianza ilimitada a la razón humana para conseguir una mejora indefinida a partir de ese momento. Gracias a la razón el hombre podía vencer a las fuerzas de la naturaleza e iniciar un camino ascendente en el que la idea de progreso ya no se desvincularía jamás, hasta hoy, de la ciencia y sus aplicaciones técnicas. (Almirón, 2003, p.558)

Almirón (Almirón, 2003) al igual que Jünger (Jünger, 1949) traza e

incorpora una genealogía sobre la concepción del progreso que difiere de los estatutos de dominio del mito del progreso narrados por Waisman (Waisman, 2008). Almirón nos recuerda la latencia de un cierto discurso que es contrario a la concepción de progreso en términos de mito, o en términos de mejora progresiva y lineal:

[...] la Revolución Francesa también marca el punto de inicio a partir del cual la idea de progreso nos dividirá. Frente a los que pretenden primar la igualdad social se encontrarán aquellos para los que lo más importante es la libertad individual [...]. La idea de una historia cíclica o no lineal, que se va repitiendo o se sucede en el tiempo sin que exista progresión evaluable de ninguna clase, o incluso produciendo un claro retroceso, es una noción que podemos rastrear hacia atrás hasta llegar a la Antigüedad, pero es Nietzsche (Hayman, 1980), fallecido en 1900, quien la recobra con más fuerza para el siglo XX. La vida no tiene sentido y es inútil buscárselo, afirmarán después los existencialistas ateos capitaneados por Jean Paul Sartre (Lévy, 2000). La felicidad no la encontraremos en una falsa idea de progreso y por primera vez puede decirse en voz bien alta que tampoco la encontraremos en Dios. (Almirón, 2003, pp.558-559)

Almirón (Almirón, 2003) nos advierte que la visión del progreso dominante, o al menos la más extendida, la cual hemos explorado de la mano de Waisman (Waisman, 2014), incorpora también de forma paralela el desarrollo de una cosmovisión contraria que se sustenta bajo el paradigma de la irracionalidad, la cual pone en duda la fe ciega en el propio principio de progreso instaurado:

Llegados a la segunda mitad del siglo XX advertimos la consolidación de una disyuntiva radical en la valoración que los individuos hacen del presente y del futuro. Se trata de percepciones opuestas y que conducen a posiciones contrarias. Su coexistencia es desconcertantemente contradictoria. Se trata de la convivencia de dos enfoques que no son nuevos, están anclados en el pasado, pero que resurgen en el cambio de milenio con inusitada fuerza: son, por un lado, un reforzado determinismo tecnológico y, por otro, el auge de la irracionalidad. El determinismo tecnológico es un viejo amigo del ser humano desde que la fe en la razón se instauró en los corazones de los ciudadanos de la Ilustración. A partir de ese momento, lo decía antes, se creó un vínculo inextricable entre la nueva religión, la ciencia, y el progreso social. La innovación tecnológica ha sido interpretada desde entonces por muchas personas como fuente de transformación social. Esto es, el cambio tecnológico aporta automáticamente cambio social o, lo que sería lo mismo, la principal causa del cambio social son las innovaciones tecnológicas. [...] junto a la euforia tecnológica determinista con la que abandonamos el siglo XX, se afianza progresivamente una actitud bien distinta, contraria a todo determinismo, en algunos casos crítico con él, en otros simplemente indiferente al mismo (ver por ejemplo: Racionero, 2000; o Bruke y Ornstein, 1995). La tecnología no determina nada porque no hay continuidad histórica en los avances humanos. Efectivamente, el siglo XX se ha caracterizado

también por una pérdida paulatina de la confianza en el progreso. Es decir, por un abandono gradual pero irremisible de la confianza en la razón humana y en su capacidad para progresar. (Almirón, 2003, pp.559-560)

De ese modo, Almirón (Almirón, 2003) al igual que Jünger (Jünger, 1949) nos presenta el progreso, o siendo más específicos, nos presenta el progreso sustentado en el determinismo tecnológico como un proceso enfocado en meros términos de progresos cuantitativos y no en términos cualitativos. Nos recuerda la profesora la paradoja que se da en la denominada sociedad de la información y el conocimiento, en la que se ha producido un aumento a nivel mundial de la ignorancia, así como un aumento del culto a la vulgaridad (p.561). Klein (Klein, 2014), Jünger (Jünger, 1949), Almirón (Almirón, 2012) suscriben la idea que a pesar que la revolución industrial, la revolución informacional de las telecomunicaciones o la ingeniería genética han efectuado a lo largo del tiempo un sinnúmero de avances técnicos, no hemos podido evaluar esos mismos avances en el plano moral de los individuos. Contrariamente, el proyecto del progreso de occidente se ha sustentado y potenciado sólo en términos de crecimiento económico, o expresado en términos de Marcuse o Jünger (Jünger, 1949), de desarrollo y dependencia hacia y con la tecnología. Olvidándose así, de las raíces que ensamblaban el progreso con un determinado desarrollo social vinculado a ciertos valores democráticos como la libertad, la igualdad, la justicia o la educación (p.562). “Hirsch y Mishan afirman que cada nuevo avance tecnológico e industrial debilita aún más visiblemente los valores sociales y morales que apreciamos y que

durante tanto tiempo parecían enteramente compatibles con el desarrollo económico” (Nisbet, 1986, p.26). O el propio Jünger afirma: “una crisis económica es al mismo tiempo la señal de una creciente perfección técnica” (Jünger, 1949). En la década de los años 1980 Nisbet (Nisbet, 1986) nos advertía de la decadencia a la que el progreso se iba viendo sometida paulatinamente al entrar al siglo XX:

En nuestra revisión histórica de la idea de progreso llegamos finalmente al siglo XX. Suele decirse que esta declamada fe en el progreso está muerta, al menos en Occidente, que fue destruida por la Primera Guerra Mundial, por la Gran Depresión, por la Segunda Guerra Mundial, por el espectáculo del despotismo militar que, bajo cualquiera de sus rótulos ideológicos, se difunde por el mundo con creciente rapidez, por el convencimiento de que la naturaleza y sus recursos se están agotando, por el malestar causado, en un extremo, por el hastío, la apatía y la decepción y, en el otro, por la consagración del terror insensato o por alguna otra fuerza letal.

(Nisbet, 1986, p.26)

En ese mismo eje argumental crítico, Paul Virilio (Virilio, Petit, & Poole, 1997) se suma a Nisbet (Nisbet, 1986) y a Almirón (Almirón, 2003), aportando la idea del accidente como la cara oculta del progreso:

No estoy en absoluto en contra del progreso, pero somos imperdonables, después de las catástrofes ecológicas y éticas que hemos conocido -tanto Auschwitz como Hiroshima-, al habernos dejado seducir por la especie de utopía que pretende hacernos creer

que la técnica aportará finalmente la felicidad y un mayor sentido humano. [...] El accidente es un milagro al revés, un milagro laico, un revelador. Inventar el barco es inventar el naufragio; inventar el avión es inventar el accidente aéreo; inventar la electricidad es inventar la electrocución... Cada tecnología lleva consigo su propia negatividad que aparece al mismo tiempo que el progreso técnico. [...] El accidente es, pues, la cara oculta del progreso técnico y científico. (Virilio, Petit, & Poole, 1997, pp.78-90)

Y Jünger (Jünger, 1949) sigue aportándonos otros ángulos de la contracara del progreso técnico:

La explotación exhaustiva, cada vez más severamente organizada, es el reverso de la técnica y no puede dejarse de lado cuando se habla del progreso técnico. Pues constituye ciertamente un progreso técnico el hecho de que consigamos que, mediante el abono artificial, nuestras tierras de labranza y de pastoreo, excesivamente desgastadas, produzcan cosechas ininterrumpidas. Pero este progreso técnico es al mismo tiempo una consecuencia de la escasez, de una emergencia, pues sin el abono artificial ya no podríamos alimentarnos en absoluto.

Llegados a este punto, podemos comprobar el modo en que la noción de progreso ha ido atravesando y afectando la columna vertebral de la civilización occidental moderna. Hasta aquí, nos ha interesado señalar por un lado, el proceder del progreso en la sociedad a través del determinismo tecnológico y científico, y por otro lado, hemos intentado sacar a la luz el rostro más crítico de

dicho progreso. Ahora cabe preguntarnos, que relación se estable entre el progreso y el arte.

Arte y progreso

Con la sentencia: “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte” comenzaba Arthur Danto (Danto, 1995) su texto *El final del arte*. En su relato, el filósofo expone su particular y influente tesis posmodernista al respecto de la deriva final en los albores del siglo XXI de una determinada forma de entender el arte. El autor se refiere a la idea del fin del arte en tanto que disciplina del saber humano que se desliga de una concepción lineal de la historia. Danto (Danto, 1995) parte del legado del pensador alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel para suscribir su hipótesis acerca de que “el arte como tal, o al menos su plasmación más elevada, había llegado prácticamente a su fin como etapa histórica” (Danto, 1995). En términos generales, Danto (Danto, 1995) para ensamblar su propuesta describe primeramente lo que él denomina dos modelos histórico-artísticos previos a su modelo “del final del arte o de la transformación del arte en filosofía” (Danto, 1995). Para tal propósito el autor norteamericano establece como primer modelo histórico al arte mimético, seguida y consecutivamente de lo que él denomina como arte de la expresión, materializado éste último desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Durante el siglo XIX la pintura permanecía estrechamente entrelazada con la ciencia, en tanto que la pintura formaba parte de las herramientas útiles del

proyecto moderno del progreso. “El modelo progresivo de la historia del arte tiene su origen en Vasari, quien en palabras de Gombrich, «identificó la historia estilística con la conquista gradual de las apariencias naturales” (Danto, 1995). El progreso en arte hasta finales del siglo XIX se podía medir según el grado de perfección y refinación que los artistas poseían para generar experiencias ópticas y efectos visuales para imitar los objetos y las escenas de la realidad (Danto, 1995). Nos recuerda el filósofo que una buena muestra del modelo de arte basado en la mimesis sería por ejemplo, el paso de la perspectiva del Renacimiento a la imagen cinematográfica, paso en el que intervienen correspondientemente el dominio de la representación del espacio y el dominio de la representación del movimiento:

Antes del descubrimiento de la perspectiva, los artistas podían sugerir la lejanía de un objeto recurriendo a la oclusión, utilizando diferentes escalas, jugando con las sombras, los cambios de textura, etc. La perspectiva, sin embargo, les permitió mostrarlos realmente alejados. Uno sabía que la figura con la túnica rosa estaba más cerca de la ventana que la figura que murmuraba junto al ángel, pero con la tecnología de la perspectiva podía percibir más o menos directamente este hecho. [...] Esto no ocurre, sin embargo, ante una película, ya que el cine llega directamente a los centros perceptivos implicados en la contemplación del movimiento [...].(Danto, 1995)

Desde ese enfoque, Danto (Danto, 1995) establece que podríamos hablar de progreso en arte en tanto que progreso de las herramientas de

representación, en tanto que historia de las equivalencias perceptivas entre el objeto a representar y su correspondencia en la obra. “Los mejores ejemplos del modelo lineal o progresivo de la historia del arte se encuentran en la pintura y la escultura, y posteriormente en las películas” (Danto, 1995). Éste legado se estirará hasta finales del siglo XIX, abriéndose posteriormente a inaugurar una transición hacia un segundo modelo histórico-artístico. Este último modelo eliminará la posibilidad de pensar en el arte como una disciplina en progreso. Este cambio de paradigma en el arte se dio según nuestro autor, básicamente porque los avances tecnológicos de la época tomaron el relevo a los artistas. La cinematografía o la fotografía podían capturar la realidad y el movimiento sin parangón, eran mejores y más eficaces herramientas para la percepción y representación del mundo. Para que se consolidara ese nuevo planteamiento, fue necesario un profundo cambio en el sí del pensamiento de la sociedad occidental, que tan sólo puede explicarse con el posicionamiento de la razón por delante del de la percepción. El arte había perdido su lugar de poder como disciplina encargada de los asuntos de la percepción, y en su lugar, se instauraba la razón tecnológica. En esa encrucijada histórica, los artistas de principios del siglo XX debieron de replantearse su papel, “los pintores y escultores sólo podían justificar sus actividades redefiniendo el arte de maneras que tenían que resultar chocantes para quienes seguían juzgando la pintura y la escultura mediante los criterios del paradigma de progreso” (Danto, 1995). Estamos asistiendo a la gestación de un nuevo planteamiento para el arte, se trata de aquel que objetiviza los sentimientos y las experiencias del artista

como nuevo camino factible para perpetuar la disciplina, a la par que esa senda y perspectiva abierta obligaría a desconectar filosóficamente al arte de su historia progresiva. Del siguiente modo narra el pensador las consecuencias de esa tesis:

Los objetos se hicieron cada vez menos reconocibles y acabaron desapareciendo por completo en el expresionismo abstracto, en el que la interpretación de una obra puramente expresionista implicaba una referencia a sentimientos no objetuales: alegría, depresión, entusiasmo generalizado, etc. Lo interesante era que, al existir pinturas puramente expresivas, y por tanto no explícitamente de representación, ésta quedaba excluida de la definición del arte. Pero desde nuestra perspectiva, resulta incluso más interesante el hecho de que la historia del arte adquiriera una estructura totalmente diferente. Y esto es así porque ya no hay ninguna razón para pensar que el arte tenga una historia progresiva: sencillamente, el concepto de «expresión» no permite establecer una secuencia evolutiva como lo permitía el concepto de «representación mimética». No lo permite porque no existe una tecnología mediadora de la expresión. (Danto, 1995)

Desde la contraposición de ambos planteamientos, el modelo mimético y el modelo de expresión, Danto (Danto, 1995) ejecuta su operación intelectual con el objetivo de aunarlos en una teoría general que los codifique a ambos como modelos lineales y progresivos en el final de sus vidas. En tanto que tan sólo se puede hablar de un final del arte cuando una cosa sucede a la otra, cuando existe

una consecución en progresión. Para dicha tarea Danto (Danto, 1995) se apoya en Hegel con el fin de llegar a la conclusión de que el arte desarrollado durante el siglo XX, a parte de ser un amplio abanico de formas de proyección de subjetividades, un modelo artístico-expresivo, representa en última instancia y en términos más importantes, un proceso de autoconciencia sobre el propio hacer del arte. La autoconciencia que el arte va adquiriendo a lo largo del siglo XX deviene a ser el propio centro de investigación de los artistas, el arte por el arte, el siglo XX engendra la idea del arte como disciplina tautológica:

La teoría de Hegel responde a todos estos requisitos. Supone la existencia de una genuina continuidad histórica, e incluso una forma de progreso. El progreso en cuestión no equivale al incremento de una refinada tecnología de equivalencia perceptiva, sino que es una especie de progreso cognitivo, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición. Cuando se logra dicha cognición, el arte deja de ser necesario. El arte es un estadio transitorio en el advenimiento de cierto tipo de sabiduría. La pregunta entonces es: ¿en qué consiste esta cognición?, y la respuesta, aunque en principio pueda resultar decepcionante, es: en el conocimiento de lo que es el arte. (Danto, 1995)

La auto-reflexión constante en la que el propio arte se ha visto inducido paulatinamente a lo largo del siglo XX marca el fin del arte en términos de linealidad progresiva. El arte se inaugura entonces como práctica filosófica, como praxis teórica de su propia teoría. “El estadio histórico del arte finaliza cuando se

sabe lo que es el arte y lo que significa” (Danto, 1995). Retoma nuestro pensador a Hegel para establecer que el fin de la historia se da cuando existe un “conocimiento absoluto” (Danto, 1995), cuando existe una correspondencia total entre el conocimiento y su objeto de estudio, entre sujeto y objeto, cuando la historia alcanza a conocer su propia identidad (Danto, 1995). Tal convergencia se aplica para Danto (Danto, 1995) en muchas de las prácticas artísticas de mediados y finales del siglo XX. Viéndose empujadas éstas a devenir meros flujos de actividad plural desancladas de su función y de su sentido histórico. “Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de «dirección» deja de tener sentido” (Danto, 1995).

Finalmente Danto (Danto, 1995) recoge nuevamente de Hegel una última idea, la cual viene a reclamar la necesidad de una “ciencia del arte”. Intuye el pensador que, si el arte ha llegado a un estado de autoconciencia tan elevado, no es de extrañar que éste requiera de un modelo nuevo de estudio. Son en palabras de Hegel que Danto (Danto, 1995) reivindica: “El arte nos invita a contemplarlo de manera reflexiva... con objeto de descubrir científicamente su naturaleza” (Danto, 1995). Así, recupera esta idea de Hegel como algo hipotéticamente deseable, pero nos recuerda el pensador que es una idea que en la realidad no se ha interiorizado. Danto redactó su texto en 1995, paradójicamente una década después, como vimos en el punto *Consensos y discrepancias sobre el término de investigación artística*, los estudios reglados de Bellas Artes reconstituirán sus programas formativos de Masters y Doctorados

bajo un modelo de estudio heredado del modelo científico, se inaugurará académicamente la investigación artística como disciplina de saber institucionalizada. Si bien para Danto (Danto, 1995) el arte a finales del siglo XX llegaría a su fin, en tanto que disciplina progresista, es a partir de la primera década del siglo XXI que, las ideas que plantean los nuevos materialismos nos proveen de herramientas y conocimientos útiles para articular una visión de la historia y del mundo capaz de trastocar cualquier definición de progreso hasta ahora experimentada.

Formas materiales

Tanto la materia se entiende como “todo aquello que ocupa un sitio en el espacio, se puede tocar, se puede sentir, se puede medir, etc.” (“Materia”, 2016), como que el arte digital es inmaterial. Ambas son ideas muy perpetuadas y asentadas. En el artículo *Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista de las artes* publicado en la revista electrónica Artnodes, Pau Alsina (Alsina, 2014) desmonta ambas resoluciones. En su texto, Alsina aporta una serie de pruebas con el cometido de plantear un modelo de estudio de las artes que recupere el análisis de la materialidad de las obras como parte integradora de los discursos que estas albergan. Para ello, Alsina (Alsina, 2014) recurre a tres perspectivas de estudio, para el autor susceptible todas ellas a ser interconectadas, son la arqueología de los medios, la teoría del actor-red y los nuevos materialismos. Para nuestro autor el estudio de la historia del arte habitualmente ha dejado en un segundo plano, a subordinado los aspectos

técnicos y materiales de las obras de arte. La propia historia del arte ha concebido los elementos materiales de las obras como “meros receptáculos inertes de la idea artística” (Alsina, 2014, p.79). La materialidad se ha concebido como una herramienta para la transmisión de ideas, “como un receptáculo de información” (Alsina, 2014, p.79). Recordemos por un instante las palabras escritas por Danto, en su celebre libro *La transfiguración del lugar común* para reforzar la magnitud de ese agenciamiento:

[...] nada podría ser más fácil ni más difícil al mismo tiempo que crear una obra que sólo tiene que ser idéntica a su propio soporte físico, ya que este último sería *ipso facto* el tema de la obra, mientras que los soportes físicos. Como es lógico, carecen de tema, [...].

(Danto, 2002, p.135)

[...] recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, implica no verla como arte. (Danto, 2002, p.178)

[...] el espectador no puede ser consciente de ninguna propiedad que en realidad pertenezca al medio, ya que desde el momento en que percibamos que se trata del medio, la ilusión quedará truncada al instante. (Danto, 2002, p.219)

El medio y la materialidad del arte digital corren la misma suerte que el arte de la posmodernidad al que Danto se refería en la cita anterior. Alsina (Alsina, 2014) nos rememora de la mano de Christiane Paul que el arte digital ha sido comúnmente descrito como un arte de naturaleza procesual, temporal, dinámica, participativa, colaborativa, modular, generativa, adaptable e inmaterial, que en su

despliegue emplea siempre tecnologías digitales. Estas características, nos alerta Alsina, son fácilmente atribuibles a otro tipo de prácticas artísticas no digitales. Aún y así la idea que ha predominado con más intensidad es la idea que el arte digital es inmaterial, junto con la priorización del software por delante del hardware, y junto la supremacía del “discurso sobre la materia que lo conforma” (Alsina, 2014, p.79). Del mismo modo que la materialidad ha permanecido desplazada del foco de interés de la historia del arte, el arte digital se ha concebido “desprovisto de materialidad alguna” (Alsina, 2014, p.79).

A pesar que estas consideraciones son las más dominantes en el ámbito de la historiografía del arte, Alsina traza una breve genealogía como contrapunto a esas convicciones. Sin ir más lejos, coge como ejemplo al arquitecto alemán Gottfried Semper, recordando sus planteamientos sobre la dificultad de aunar los conocimientos técnicos y los conocimientos estéticos de una obra. O el historiador Henry Focillon, que de 1934 nos acerca su planteamiento basado en “la antítesis espíritu/materia y forma/materia, a favor de una concepción unitaria e insoluble” (Alsina, 2014, p.80). De la misma época, el autor nos presenta un pasaje de Walter Benjamín citando a Paul Valéry en el que el autor alemán insiste en que ya no es posible desligar los componentes físicos de la obra de arte.

La materialidad en el campo de estudio y comprensión de los media, desde su momento fundacional como suscribe Alsina, se ha desarrollado de forma polarizada, es decir, en el ámbito tecnológico la materialidad de los nuevos medios ha dominado por encima de lo simbólico, mientras que en el ámbito artístico lo

simbólico a predominado sobre lo material (Alsina, 2014, p.81). En muy pocas ocasiones hemos asistido a un punto de equilibrio entre ambas disciplinas.

Mientras que según Alsina, es justo en el punto intermedio de ambos polos donde acercarse al estudio de las artes sería más interesante. Para tal propósito, el pensador catalán sugiere la necesidad del uso de nuevas perspectivas teóricas, metodológicas y epistemológicas. Se refiere a la arqueología de los medios, la teoría del actor-red y los nuevos materialismos.

De la arqueología de los medios, Alsina (Alsina, 2014) traza como autores de referencia a Walter Benjamín, Michele Foucault, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Curtius o Marshall McLuhan. De ese legado, Alsina (Alsina, 2014) remarca la idea de que la arqueología de los medios nos permite una reconstrucción de la historia a través de la exploración de sus hilos sueltos, de sus cabos muertos, de sus elementos silenciados u oprimidos. De la siguiente forma se refiere a ello el autor:

[...] el campo emergente de la arqueología de los medios es una práctica que excava en los fenómenos culturales y mediáticos olvidados, marginados o suprimidos, dotándonos así de una poderosa herramienta que nos permite descubrir los fenómenos subyacentes en la historia de los media de comunicación. (Alsina, 2014, p.81)

Por otro lado la teoría del actor-red, también denominada como sociología de la traducción, propone el desdibuja miento y la correspondencia entre las principales categorías ontológicas que han articulado la modernidad.

“Señala la importancia de lo tecnológico en la explicación del mundo, tratándolo de una manera equivalente a la manera en que se trata lo social” (“Teoría del Actor-Red”, 2015). Para Bruno Latour, tanto las personas como las máquinas deberían ser organizadas para los estudios sociales en tanto que iguales, esto significa, la eliminación de los dualismos existentes entre naturaleza-sociedad o entre humano-no humano (“Teoría del Actor-Red”, 2015). Así mismo, la teoría del actor-red concibe la materia como una agencia exclusivamente relacional. Las palabras de John Law que nos recupera Alsina resultan muy esclarecedoras para entender el planteamiento de la teoría del actor-red:

[...] trata cualquier elemento en los mundos sociales o naturales como un efecto continuado de las redes de relaciones dentro de las cuales están ubicadas. Asume que nada tiene realidad o forma fuera de la promulgación de estas relaciones. Sus estudios exploran y caracterizan las redes y las practicas que las transportan. Como otras aproximaciones material-semióticas, la teoría del actor-red describe el establecimiento de relaciones materialmente y discursivamente heterogéneas que producen y remodelan todo tipo de actores, incluidos objetos, sujetos, seres humanos, máquinas, animales, naturaleza, ideas, organizaciones, desigualdades, escalas, tamaños, y disposiciones geográficas. (Alsina, 2014, p.81)

Junto a la arqueología de los medios y la teoría del actor-red, Alsina suma los nuevos materialismos, los cuales reúnen partes importantes de las condiciones singulares de las anteriores. En tanto que estos, a grandes rasgos

insisten en el borrado de las jerarquías ontológicas que gobiernan sobre la idea de materialidad. Se fija en la noción de intraactividad de Karen Barad. Como ya vimos anteriormente Barad entiende la materialidad como “algo que necesita ser performado” (Alsina, 2014, p.83). Barad parte de la noción de casualidad tradicional y la reconfigura en beneficio de una comprensión del mundo como un “proceso dinámico de intraactividad” (Alsina, 2014, p.83) que transforma y determina las propiedades, los significados y “los patrones de los marcos de los mismos cuerpos” (Alsina, 2014, p.83). La materialidad desde el enfoque de Barad (Barad, 2013) es más un hacer abierto en constante ejecución que una determinada cosa estable, y es en el proceso de materialización donde se perpetúan las determinaciones ontológicas y semánticas de la diferenciación. En puño y letra de Alsina vemos la dimensión del sistema de Barad:

[...] el pensamiento de Barad como radicalización del movimiento de no solo el borrado de distinciones ontológicas dualistas, sino también de un replanteamiento de los aparatos, entendidos ya no como ensamblajes entre humanos y no humanos (tal y como se concibe en la teoría del actor red), sino más bien como condición de posibilidad de los humanos y no humanos, entendidos desde su propia materialidad. Desde este punto de vista, las cosas y los objetos no preexisten a la interacción, sino más bien se producen y emergen a través de intraacciones particulares, y lleva la asunción del pensamiento de la materialidad hasta sus últimas consecuencias, con todo lo que ello implica. Es en este sentido que Barad plantea, a

la vez, una epistemología, una ontología y una ética (en la que se incluye o excluye al otro), que considera indisolublemente unidas cuando acuña el término ético-onto-epistemología. (Alsina, 2014, p.83)

Desde ese prisma, la profesora e investigadora Corinna Bath y Lucy Suchman suscriben la tesis de Barad. Del siguiente modo lo redactaba Bath refiriéndose a ambas autoras en una entrevista que le realizó Tassilo Pellegrini en Semantic Web Company:

[...] hablan de materialismo discursivo o de acuerdos sociomateriales, con el fin de hacer hincapié en que la tecnología tiene implicaciones políticas, donde la producción de significado, la producción de tecnología material y la producción de estructuras sociales globales están profundamente relacionadas y, por tanto, hacen un llamamiento por la responsabilidad. Al final de su último libro *Human-Machine Reconfigurations*, Suchman explica: “Las mediaciones -y sus consecuencias- no residen en nosotxs ni en nuestrxs artefactos sino en nuestras intra-acciones. La cuestión es, siguiendo a Barad, cómo configurar los ensamblajes de tal manera que podamos interactuar de forma responsable y generativa con y a través de ellos [...] La perspectiva que aquí se sugiere toma a las personas y a las cosas de forma contingentemente estabilizada a través de acuerdos particulares, más o menos duraderos, cuya reiteración y/o reconfiguración es el proyecto de diseño cultural y político en el que todxs estamxs implicadxs continuamente. Desde

este punto de vista, la responsabilidad no se alcanza ni con el control ni con la renuncia, sino con la puesta en marcha de actos comprometidos, prácticos, críticos y generativos". (Bath, 2009)

Estos planteamientos filosóficos reunidos, que interconectados podríamos encasillar de forma genérica y resumida como nuevos materialismos o neomaterialismo, de una forma u otra, hacen incapié en poner bajo sospecha la forma de configuración material del mundo, o más específicamente podríamos decir que son planteamientos que analizan las estructuras y los enredos que acaban por dar forma a los elementos culturales, sociales y artificiales con los que interrelacionalmente acabamos produciéndonos. En palabras de la curadora Britta Peters:

Nuevo Materialismo [...]. Bajo este concepto se agrupan diversas corrientes de las ciencias humanas y sociales, que le otorgan al mundo material un papel fundamental en el desarrollo de las estructuras sociales. Aspectos históricos y contemporáneos que generan conocimiento (Bruno Latour), prácticas sociales, procesos comunicativos y producciones estéticas ya no son considerados aquí creaciones exclusivamente humanas, sino que han sido influenciadas por la materialidad (resistente) de las cosas y el uso de la tecnología. (Stakemeier, 2013)

Manuel DeLanda (DeLanda, 2010), en el párrafo final de la introducción de su libro *Mil años de historia no lineal* redactaba un pasaje precioso que presenta con agudeza el calado de las ideas que los nuevos materialismo

representan: “la realidad es un flujo continuo de materia y energía experimentando transiciones críticas, y en las que cada nueva capa de material acumulado enriquece la reserva de dinámicas y combinatorias no lineales disponibles para la generación de nuevas estructuras y procesos (DeLanda, 2010). En su libro DeLanda (DeLanda, 2010) nos plantea una hipótesis reveladora sobre la noción de progreso. Nos introduce al físico Arthur Iberall, y nos expone su particular visión acerca de las principales transiciones de la historia, “—la transición de cazadores-recolectores a agricultores, y de agricultores a pobladores de asentamientos urbanos— no como un avance lineal en la escala del progreso sino como el producto del cruce de umbrales críticos” (DeLanda, 2010, p.5). Su argumento parte de la idea de que al igual que una sustancia química puede cambiar de estado, de sólido a líquido y de líquido a gaseoso, a partir del alcance de un umbral crítico, es decir, según a las condiciones térmicas a las que éstas se expongan. Las sociedades humanas pueden ser analizadas y estar sujetas a principios muy similares, pueden ser expuestas a cambios de estado críticos dados según “la densidad de población, la cantidad de energía consumida o de la intensidad de la interacción social” (DeLanda, 2010, p.5). Iberall plantea que cuando la humanidad se inició en el cultivo de cereales, se produjieron las primeras interacciones entre seres humanos, proceso de interacción que se fue exponiendo gradualmente con la materialización de la división del trabajo entre consumidores y productores. Esto llevó a que los gobiernos acabaran introduciendo “una red simétrica de leyes y regulaciones a las poblaciones

urbanas” (DeLanda, 2010, p.5). Este proceso indica para Iberall, la paulatina transformación de la sociedad humana hacia un estado, químicamente hablando, muy parecido al estado físico del cristal. DeLanda (DeLanda, 2010) parte de este esquema para desarrollar su perspectiva sobre la historia, en tanto que términos no progresivos. Si podemos interpretar las etapas de la historia como acontecimientos dados por distintas transiciones críticas, la noción de etapa como una sucesión de escalones progresivos deja de tener sentido. “Por el contrario, así como las fases gaseosa, líquida y sólida del agua pueden coexistir, así cada nueva fase humana se agrega a las anteriores, coexistiendo e interactuando con ellas sin dejarlas en el pasado” (DeLanda, 2010, p.5). Desde estos pretextos, la historia adquiere pues la condición de material y energía, y el progreso deja de tener sentido, en tanto que el presente de algún modo también contiene al pasado.

Estos planteamientos presentados acerca de los nuevos materialismos aplicadas al campo de la historiografía del arte y en la creación artística resultan altamente inspirador. Puesto que esta perspectiva implica, como hemos podido ver, por un lado el borrado de las principales categorías ontológicas heredadas, y por lo tanto sugiere para la obra artística, la reestructuración de los grados de importancias de sus elementos constituyentes, esto supone la potenciación de la materialidad hasta colocarla en concordancia y como elemento cooperador de lo inmaterial. Y por otro lado, esta perspectiva también implica la posibilidad de desengranar la historia, sus cabos “muertos” o discursos silenciados como partes interconectadas en el propio presente y susceptibles a ser reconfigurados.

La práctica artística desde un enfoque neomaterialista

Para entrar a abordar nuestro propósito, vamos a centrarnos a abordar la exposición *Blackground Immunity* (Figuras 60 y 64) realizada entre el 27 de abril y el 12 de junio del 2016 en la Sala Gran de La Capella dentro del marco BCN-Producció 2016. La exposición se conforma con un grupo de ocho piezas de pared realizadas con distintos materiales plásticos y repartidas por dos de las capillas laterales de la sala, se trata de la serie *Preresolutions* (Figuras 61 y 65), *Oriented Combustions* (Figuras 63, 68-69) y *Handy Rules* (Figuras 62-63 y 66-67). Mientras que el espacio central de la sala lo ocupa el vídeo instalación *Blacground Immunity (Video versión)* (Figura 71) y una pieza central, *Blacground Immunity (Pellet stove versión)* (Figura 60 y 70-71) una estufa de pellets encendida.



Figura 60. Ricardo Trigo. Vistas de la exposición Background Immunity (2016). Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.

Sin más dilatación, vamos a iniciar nuestro recorrido desde lo micro hacia lo macro. Para ello vamos a hacer un zoom presentando un trabajo presente de distintas formas en todas las piezas que constituyen la exposición. Se trata de la obra *Performing Attachments* (Figuras 61-63), distintos tipos de tornillos comerciales, Hexagonales, Allen, Phillips, Robertson, Torx, Pentalobe de Apple, que el artista ha reproducido mediante tecnología 3D, y los emplea para sujetar distintas obras de la muestra. Los tornillos están impresos con plástico ABS, unos de los plásticos más utilizados en Europa para la impresión en 3D, el cual está desarrollado por la empresa alemana BASF. Los tornillos son artefactos que tradicionalmente permanece ocultos en la visualización de obras de arte, por lo

que se invierte esa lógica, y los encontramos emplazados de forma visible como protagonistas. *Performing Attachments* (Figuras 61-63) es pues, una obra que se anexa en otras obras, una obra que se despliega en las zonas donde habitualmente la obra deja de ser obra. Por otra parte, los tornillos son entendidos conceptualmente como artefactos a través de los cuales es posible dilucidar las relaciones internas entre tecnología y sociedad. En esa dirección, no es de extrañar que fuera en pleno siglo XIX, concretamente en 1841 que el inglés Joseph Whitworth propusiera un paso de rosca universal al Instituto de Ingenieros Civiles de Inglaterra (Nieto Palomo, 2010, p.241), y que en 1864 William Sellers sugiriera lo mismo en Estados Unidos. En 1946 la Organización Internacional de Normalización ISO definió el sistema de rosca métrica, adoptado actualmente en prácticamente todos los países. En los Estados Unidos, en cambio, se sigue empleando la norma SAE [Society of Automotive Engineers: Sociedad de Ingenieros de Automoción]” (“Tornillo”, 2016). Estos hechos históricos los podemos corresponder, siguiendo a DeLanda (DeLanda, 2010), al paulativo proceso de tecnificación, estandarización y homogeneización de la sociedad moderna. Bajo ese mismo principio, también resulta interesante atender a dos procesos que se dan durante la primera mitad del siglo XX en relación a dos modos de gestión sobre las patentes de tornillos. En 1907, Peter L. Robertson patentó un tornillo con la cabeza cuadrada que se hundía y formaba un casquillo (Rybczynski, 2010, pp.80-81). Así se refería el propio Robertson a su propio invento:

“It was early discovered that by the use of this form of punch, constructed with the exact angles indicated, cold metal would flow to the sides, and not be driven ahead of the tools, resulting beneficially in knitting the atoms into greater strength, and also assisting in the work of lateral extension, and without a waste or cutting away of any of the metal so treated, as is the case in the manufacture of the ordinary slotted head screw” (Rybczynski, 2010, p.81)

Robertson consiguió montar su propia fábrica de tornillos en Ontario, incluso decidió expandirse a Gran Bretaña en 1913. Pero la primera guerra mundial frustró los planes de expansión del comerciante. En 1926, de vuelta a Estados Unidos, después de varias reuniones con Henry Ford y otros empresarios americanos, Robertson decidió no ceder el control de las decisiones de producción (Rybczynski, 2010, p.82). Como contrapunto a ese suceso, tenemos la historia de Henry F. Philips, que en 1936 patentó un tornillo mejorado de un diseño previo de John P. Thompson. Se trataba de un tornillo en forma cruciforme. Contrariamente a Robertson, Henry F. Philips decidió ceder sus licencias de uso de sus patentes a otros fabricantes de tornillos (Rybczynski, 2010, p.83). En 1939, los tornillos Philips ya estaban en manos de la mayoría de fabricantes de tornillos de Estados Unidos (Rybczynski, 2010, p.84). A través de la historia de los tornillos podemos ver como la sociedad moderna ha podido desplegar su proyecto de tecnificación, y en parte, gracias al proceso de estandarización y regulación de determinados conocimientos. Del mismo modo, por ejemplo, el artista ha desarrollado una copia en 3D de un tornillo diseñado por Apple en 2009, se trata del tornillo Pentalobe de

Apple (“Pentalobe security screw”, 2016), un tornillo en forma de flor con cinco pétalos que la compañía desarrolló para impedir a sus clientes el acceso al hardware de sus productos. Actualmente mediante la tecnología 3D tenemos la posibilidad de entrar en el ADN del diseño de cualquier tornillo, copiarlo, manipularlo, o simplemente proponer nuestro propio diseño, esto supone la suspensión de la propia idea de estandarización y serialidad.



Figura 61. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Preresolutions (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Robertson realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero.

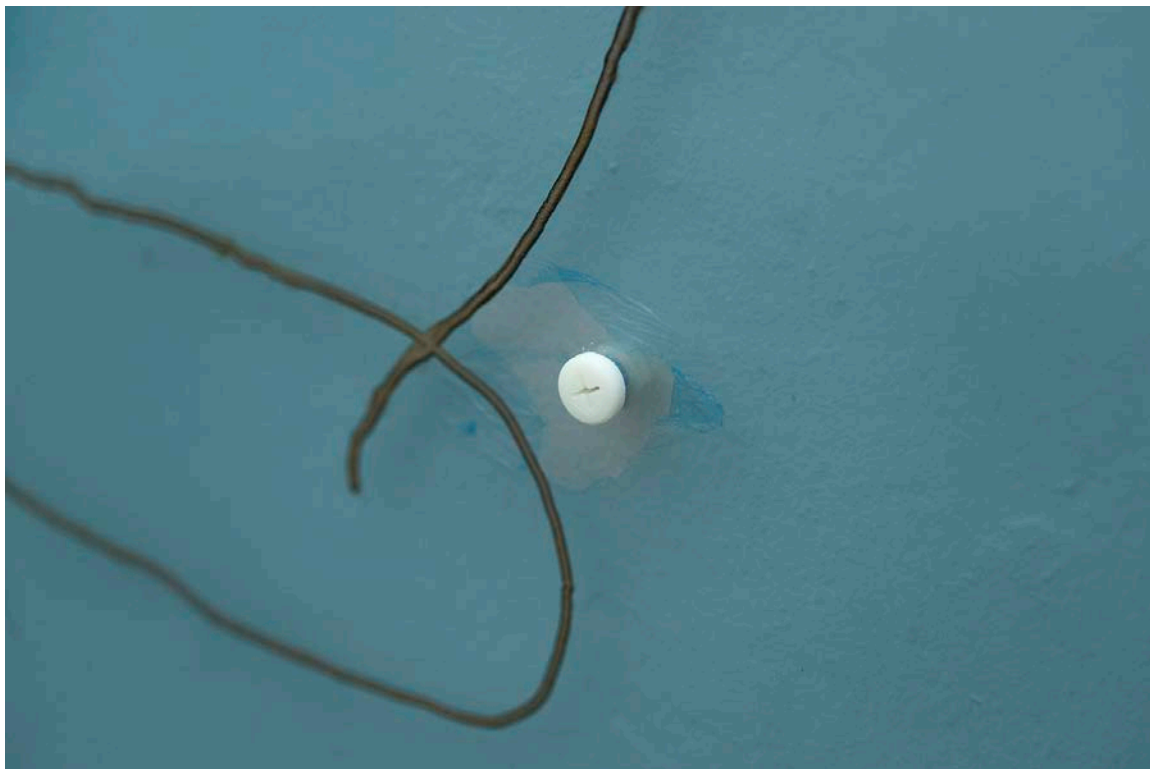


Figura 62. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Handy Rules (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Phillips realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero.

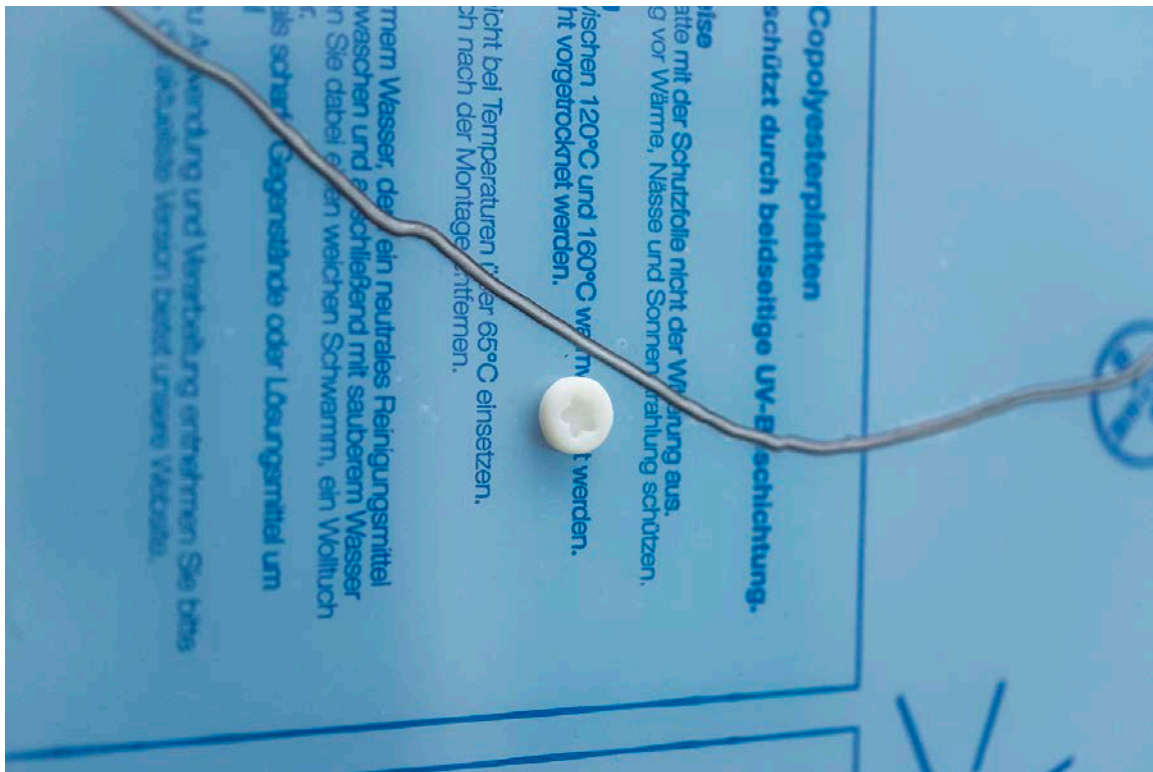


Figura 63. Ricardo Trigo. Detalle de una obra de la serie Handy Rules (2016). En el detalle de la obra vemos una copia de un tornillo Pentalobe de Apple realizado mediante impresión 3D con plástico ABS. Foto: Pep Herrero



Figura 64. Ricardo Trigo. Vistas de la exposición *Background Immunity* (2016). Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.

Si alejamos nuestro punto de vista sobre los tornillos y atendemos a una de las dos capillas laterales de la sala, podemos ver dos trabajos de la serie *Preresolutions* (Figuras 61 y 65) y cuatro trabajos de la serie *Handy Rules* (Figuras 62-63 y 66-67). En el caso de la serie *Prereolutions* (Figuras 61 y 65), el trabajo se centra en analizar el Plexiglás, una plancha de polimetilmetacrilato conocido técnicamente bajo las siglas PMMA. “Compite en cuanto a aplicaciones con otros plásticos como el policarbonato (PC) o el poliestireno (PS), pero el acrílico se destaca frente a otros plásticos transparentes en cuanto a resistencia a la intemperie, transparencia y resistencia al rayado” (“Polimetilmetacrilato”, 2015). El Plexiglás es uno de los materiales más utilizados en las artes visuales como

soportes rígidos para la impresión digital y como soportes transparentes para todo tipo de material que requiera ser enmarcado o encapsulado. Aunque su uso es ampliamente empleado en infinidad de sectores comerciales, desde la industria del automóvil, la construcción, la óptica, hasta el mundo de “la medicina que se utiliza la resina de polimetilmetacrilato para la fabricación de prótesis óseas y dentales y como aditivo en polvo en la formulación de muchas de las pastillas que podemos tomar por vía oral” (“Polimetilmetacrilato”, 2015). El plástico acrílico fue patentado comercialmente como Plexiglás por la compañía Rhöm & Haas en 1933, y se popularizó durante la segunda guerra mundial, debido a su alta transparencia y a sus particulares propiedades físicas, tuvo un uso masivo en la instalación de cabinas de aviones de guerra y de submarinos. En 1998 esta línea de productos acrílicos de Rhöm & Haas fue adquirida por la compañía Elf Atochem, la actual Arkema (“Rohm and Haas”, 2015).

En *Prereolutions* (Figuras 61 y 65) Trigo ha indagado en la historia particular del Plexiglás para poner en evidencia como un material empleado en la construcción de obras de arte es también un material usado en la industria militar. La idea es sacar a la luz como el progreso técnico y científico se infiltra en las retóricas del arte de forma neutralizada. Otro dato histórico que se ha introducido en las obras, es el hecho que conllevó a que el cirujano y oftalmólogo británico Nicholas Harold Lloyd Ridley descubriera que los fragmentos de Plexiglás no causaban incompatibilidad con el tejido orgánico humano. En calidad de médico en la Segunda Guerra Mundial, Ridley se percató que las lesiones oculares

causadas por astillas de plástico acrílico en los pilotos de los aviones Hurricane y Spitfire de la Real Fuerza Aérea, “no presentaban signos de rechazo a este material ni tampoco a fragmentos de vidrio, lo cual lo llevó a proponer el uso de lentes artificiales en el ojo para corregir los casos de cataratas” (“Harold Ridley (oftalmólogo)”, 2016). Años más tarde, el doctor Ridley desarrollo las lentes intraoculares y la primera cirugía moderna de cataratas con la implantación de una lente de plástico acrílico en el ojo, en 1950 implantó ya de forma permanente una lente artificial en el ojo (“Harold Ridley (oftalmólogo)”, 2016). De este acontecimiento nos interesa leer como los productos desarrollados por el progreso se ven sometidos a partir de circunstancias diversas a su reconfiguración constante, con el fin de seguir generando más conocimiento. En ese sentido en *Preresolutions* (Figuras 61 y 65), el Plexiglás se presenta como material en crudo y destrozado, inhabilitando de ese modo su función útil como instrumento del arte. Por otro lugar, el título de la pieza intenta darnos pistas sobre la historia particular del material, devolver el objeto como portador de ciertos datos que nos ayudan a concebir la dimensión de la agencia del progreso.



Figura 65. Ricardo Trigo. Preresolutions (2016). Panel Plexiglás, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.

En la serie *Handy Rules* (Figuras 62-63 y 66-67) Trigo toma la aspirina de Bayer y el detergente Burnus de Rhöm & Haas, junto unos paneles de Plexigás, más unos paneles de poliéster desarrollados por Bayer, productos que son emblemas de sendas empresas. Con lo que de forma casera y a partir de tutoriales de YouTube, el artista ha sintetizado la composición química de la aspirina y el producto de limpieza Burnus a base de manteca de cerdo. Por último, usa el sistema de seguridad integrado de Android, que es representativo del software libre, para extraerle distintos gráficos del patrón de bloqueo del terminal. Posteriormente hemos grabado estos gestos habituales de desbloqueo de nuestros teléfonos sobre los paneles acrílicos y posteriormente los ha relleno con la síntesis casera de la aspirina y el jabón. Con este trabajo Trigo acentúa la posibilidad de subversión de las dinámicas de propiedad intelectual y acceso a la información establecidas desde la era industrial y la pérdida del poder que la exclusividad de información le proporcionaba a la corporación con la exponencial democratización del acceso al conocimiento.



Figura 66. Ricardo Trigo. Handy Rules (2016). Dos paneles Vivak, aspirina sintetizada domésticamente, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.

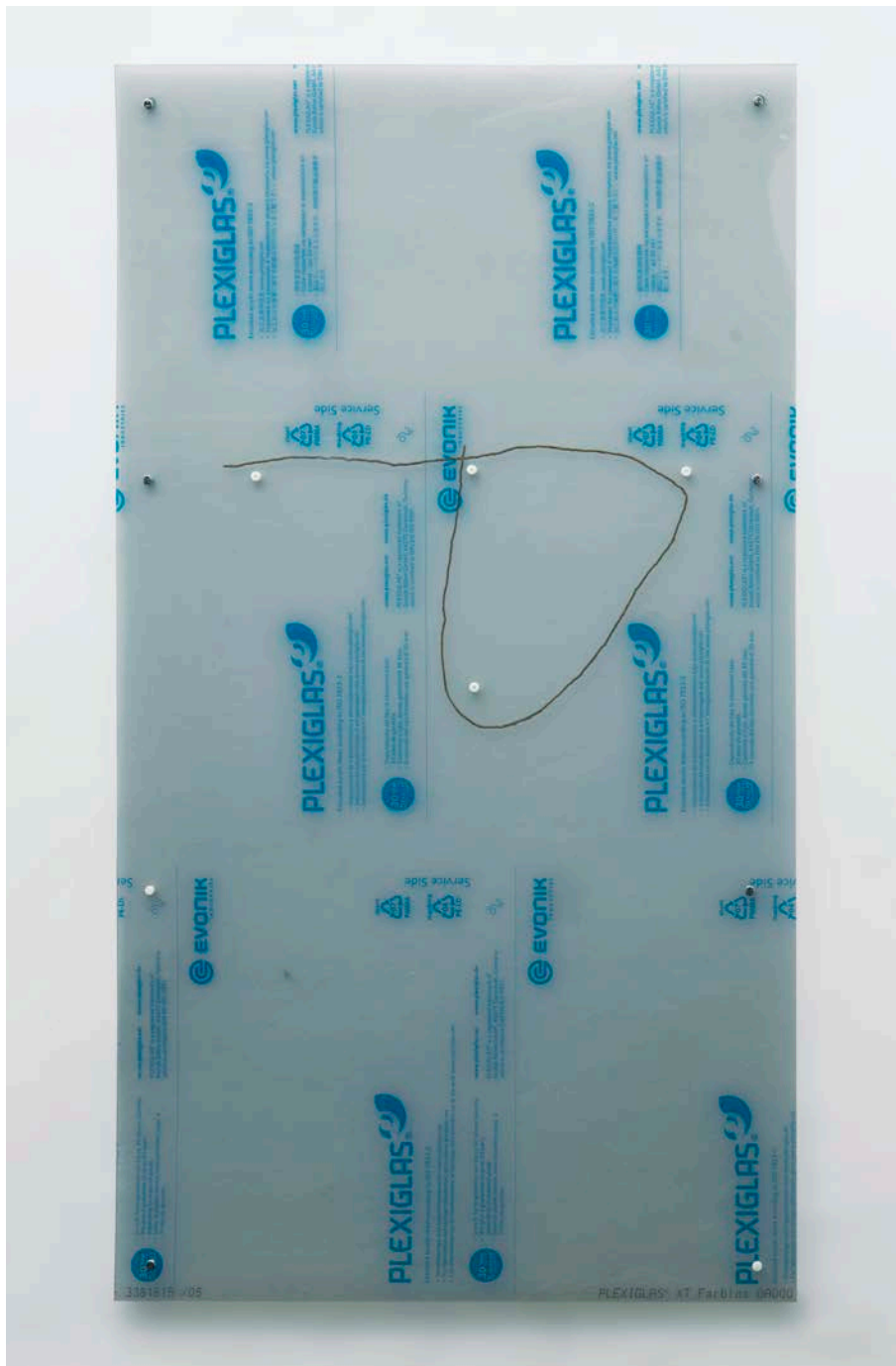


Figura 67. Ricardo Trigo. Handy Rules (2016). Dos paneles Plexigás, jabón, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS y polvo de pared. 180 x 100 cm. Foto: Pep Herrero.

Si avanzamos nuestra visita, en la segunda capilla nos encontramos con dos obras de la serie *Oriented Combustions* (Figuras 63, 68-69). En este trabajo el artista ha llevado a cabo en primera instancia una arqueología visual alrededor de la representación del humo en la empresa Bayer, como elemento significativo de unos valores que exceden el campo de la ciencia, y que la compañía usa como representativos de su marca de manera diferente en épocas sucesivas, desde su uso como representación de la productividad industrial hasta su ausencia como signo de respeto medioambiental, acorde con las tendencias de la ética prevalentes. Esto es, con el objetivo de crear un archivo de formas de humo, que Trigo reproduce posteriormente con humo real sobre los soportes de poliéster Vivak fabricados por la propia Bayer. Este proceso de reproducción lo llevamos a cabo de forma mecánico-digital, mediante el control informático de un brazo robótico programado que sostiene una vela ardiendo. De esa manera, el humo de la llama de la vela expresa sobre los paneles de poliéster un conjunto de rastros de hollín que se corresponden a distintas representaciones del humo que aparece en documentos propios de la compañía alemana. Finalmente presenta la plancha no tan sólo como un soporte habitual para la representación, sino como un objeto conceptual que está estrechamente ligado a su condición de producto fabricado por Bayer. Por otro lugar, el trabajo propone metodológicamente a través de la tecnología digital, a sabiendas que será imposible, dominar un elemento en constante estado de transformación, la llama y el humo.

Desde ese planteamiento, a modo de ejemplo concreto, lo que ha realizado

metodológicamente para la realización de las obras *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* y *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* (Figuras 63, 68-69) es capturar todos los rastros de humo que aparecen en dos documentos de la propia Bayer, concretamente una litografía de 1881 y una fotografía de 1988. Con lo que, *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* y *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* (Figuras 63, 68-69) devienen un registro aproximado de la cantidad de humo que aparece en las auto-representaciones de Bayer.



Figura 68. Ricardo Trigo. *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* (2016). Dos paneles Vivak, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS, hollín y polvo de pared. 170 x 90 cm. Foto: Pep Herrero.



Figura 69. Ricardo Trigo. Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881) (2016). Dos paneles Vivak, tornillos industriales, tornillos impresos en 3D mediante plástico ABS, hollín y polvo de pared. 170 x 90 cm. Foto: Pep Herrero.

La empresa alemana químico-farmacéutica Bayer, fundada en Barmen, Alemania, en 1863 ("Bayer", 2016), representa un tipo de compañía global con un alto registro de controversias y fracasos a nivel social, al mismo tiempo que unos elevados índices de invenciones en el campo científico. Entre 1898 y 1913 Bayer comercializó heroína, empleándose como sustituto de la morfina y como medicamento para la tos para niños ("IG Farben", 2016). La compañía formó parte desde 1925 del grupo IG Farben, un conglomerado de empresas de la industria colorante que rápidamente se desplegó en el campo de la industria química ("IG Farben", 2016). Durante la segunda guerra mundial IG Farben produjo el gas Zyklon B, el cual fue empleado por los Nazis en las cámaras de gas ("IG Farben", 2016). Posteriormente a la segunda guerra mundial, algunos de los acusados en

los juicios de Núremberg se convirtieron en líderes de las compañías de posguerra que se constituyeron después de la separación de IG Farben, tales como AGFA, BASF o Bayer (“IG Farben”, 2015). En ese sentido, Bayer representa, atendiendo al punto anterior de este apartado, un paradigma de cómo el progreso científico y técnico se manifiesta a lo largo del siglo XX.

Al igual que otras empresas, Bayer actúa según unas políticas éticas que relacionamos con las ideas del filósofo y físico Étienne Klein (Klein, 2014). Como comentábamos anteriormente, éste explora la “crisis de la ciencia”, nos señala el divorcio entre ciencia y humanidades, postulando que la ciencia es incapaz de transmitir valores. A pesar que Klein (Klein, 2014) no ve factible el papel de la ciencia como instrumento para erigir valores, sí que detecta en el conocimiento científico ciertas particularidades en relación al desmontaje de los estatutos del poder. La ciencia desmiente y descarta pero no hace juicios de valor; su cuestionamiento en un plano moral corre a cargo de la sociedad, canalizada por instituciones e intereses de mercado. Las empresas líderes del desarrollo científico manejan su identidad pública mediante el control de sus auto-representaciones. Podemos percatarnos de como a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX las chimeneas que aparecen en los documentos de Bayer aparecen a pleno rendimiento, expulsando incesante humo negro. En plena era industrial la imagen del humo persistente era símbolo de progreso, mientras que hoy ese símbolo se ha invertido completamente. El progreso sólo puede ser entendido hoy con humo limpio, o directamente, sin

humo.

Aparte de los análisis sobre el uso del humo en las auto-representaciones de Bayer, en una misma línea de investigación también podemos leer otras diferencias que nos ayudan a profundizar en el proyecto, como nos comenta el artista en una entrevista personal realizada en el marco de su exposición:

Por ejemplo, observamos un cambio respecto al punto de vista de las auto-representaciones de la compañía. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX la compañía aparece retratada como figura integrada en el paisaje natural y enfocada desde una perspectiva aérea, mientras que hoy en día se suele auto-retratar con un plano mucho más bajo y corto, enfatizando su magnitud y piel tecnológica. (Trigo, 2016)

Siguiendo nuestro foco de exploración, Bayer fue originalmente una compañía dedicada a la fabricación de tintes ("Bayer", 2016). A finales del siglo XIX era muy utilizado el tinte a base del pigmento "negro humo", el cual se obtenía a través de la combustión controlada de aceites, grasas, maderas, plantas o gas, para posteriormente emplearlo en la producción de tinta china, óleos, acuarelas o pinturas para imprenta ("Negro de humo", 2015). Así, el análisis sobre el humo en las representaciones visuales de esta industria como elemento subyacente que nos habla del sistema de valores de una sociedad determinada, nos deriva también al análisis del humo como instrumento de comunicación a lo largo de la historia. Podemos remontarnos por ejemplo, en

torno al año 150 a.C. cuando el historiador griego Polibio nos habla de un sistema de comunicación que consistía en la transmisión de información mediante la intermitencia entre varios fuegos (Astorgano Abajo, 2012). Este procedimiento estaba basado previamente en la asignación de números a los caracteres alfabéticos griegos. De ese modo, Polibio asignaba al número de veces que se encendían los fuegos una letra determinada y así sucesivamente hasta llegar a articular frases complejas, y por lo tanto, enviar y esconder mensajes (Astorgano Abajo, 2012). En ese sentido nos interesa leer la función social del humo en la historia como instrumento de transmisión de información específica. Con lo que en el caso de la serie *Oriented Combustions* (2015) (Figuras 63, 68-69) se consolida transmitiendo en primera instancia, como la compañía alemana usa y controla minuciosamente a lo largo de su historia la cantidad de humo con la que se representa siguiendo los estándares éticos de cada período histórico.

Cabe señalar también respecto a Bayer, que la compañía dejó de dedicarse a la producción de tintes por un hecho casual que les llevó a cambiar su producto y empezar a fabricar la aspirina (ABC, 2013). Como cualquier otra compañía de tintes de finales del siglo XIX, ésta disponía en sus almacenes toneladas de paranitrofenol, un producto considerado de desecho en la fabricación de tintes. Paralelamente al descubrimiento científico sobre las propiedades farmacéuticas del paranitrofenol, Carl Duisberg, un supervisor de patentes de Bayer, se lanzó rápidamente a abrir una línea de investigación

química (ABC, 2013). En 1888 ya habían desarrollado su primer producto a base de paranitrofenol, la Fenacetina, y en 1899 Bayer ya comercializaba la aspirina ("Historia de la aspirina", 2016). Este suceso, el de aprovechar y transformar un producto de rechazo por un producto de valor, nos parece altamente significativo en Bayer porque en él podemos ver las estrategias internas del funcionamiento del capitalismo y del progreso, aplicadas como en una filosofía política del crecimiento constante. Desde esa óptica no es de extrañar que muchos de los productos desarrollados por Bayer se empleen en distintos sectores de la industria global de formas muy dispares, un ejemplo de ello son los paneles de poliéster que Trigo emplea para realizar sus obras, los paneles Vivak se utilizan en sectores tan dispares como la medicina, el sector automovilístico o la propia industria creativa. O incluso, bajo esta misma lógica, la invención del detergente Burnus de Rhöm & Haas obedece a principios similares. En 1913 Rhöm & Haas desarrolló el primer detergente enzimático de la historia, denominado Burnus y basado en el extracto del páncreas del cerdo. El éxito de su descubrimiento le llevó a que en 1920 introdujera encimas en la industria farmacéutica y en 1934 en la industria alimenticia ("Röhm GmbH - The Evonik History Portal - The History of Evonik Industries", 2016).

Continuando con nuestra visita en la exposición, nos encontramos con un elemento central en la sala principal, *Blacground Immunity (Pellet stove versión)* (Figura 60 y 70-71) una estufa de pellets a pleno rendimiento, en la que en su interior, se hallan una copia de un tornillo Phillips y otra de un tornillo

Pentalobe de Apple. Dos tornillos realizados mediante impresión 3D en cobre. La estufa funciona como un artefacto en el que se pueden leer muchos de los intereses presentes en la investigación del proyecto de Trigo. La estufa puede controlar electrónicamente la cantidad de combustible, de pellet, biomasa 100% ecológica, que se deposita en el cenicero donde este arde. La cantidad de biomasa que la estufa quema se corresponde y regula en relación a la temperatura que la estufa detecta en su exterior. Este hecho lo podemos interpretar como un ejemplo de dominio del fuego a través de un proceso mediado tecnológicamente. De ese modo, la estufa expulsa por su chimenea una fina capa de humo, con un nivel muy bajo de emisión de CO₂, una dosis muy baja para el efecto invernadero. En esto, podemos leer también un tratamiento de control y dominio del hombre sobre el humo. Al final, en la llama ardiendo y quemando combustible ecológico junto a los tornillos de cobre resistiendo la temperatura interior de la estufa, podemos entrever las distancias entre la era industrial y el presente. Tanto el fuego como el cobre son arquetipos de la revolución industrial, pero se ven sometidos y presentes en *Blacground Immunity (Pellet stove versión)* (Figura 60 y 70-71) a un proceso de control tecnológico muy distinto. La estufa sigue siendo una estufa que quema madera, sin embargo, los procesos que se dan tras ese hecho, nos dan mucha información de donde nos encontramos como sociedad.



Figura 70. Ricardo Trigo. *Background Immunity* (Pellet stove version) (2016). Detalle del interior de la estufa de pellets. Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.

Finalmente, la exposición se completa con el vídeo *Background Immunity* (*Video version*) (Figura 71), un vídeo ensayo en el que se recoge parte de las investigaciones expuestas a lo largo de toda esta sección. En el vídeo Trigo intenta mostrar no tan sólo los aspectos relacionados con la idea del progreso tecnológico narrados, sino que introduce un aspecto de conciencia sobre los propios artefactos necesarios para la propia edición y formalización del trabajo, cuestiones como pueden ser el propio software necesario para la edición del vídeo. En ese sentido, el trabajo funciona también como una puesta en crisis de la condición de artefacto del propio vídeo. Por otra parte, el vídeo se proyecta sobre una de las cajas de madera pertenecientes a las obras colgadas en la

exposición. En el vídeo podemos ver una animación del diseño digital de los tornillos impresos en 3D ardiendo en fuego virtual. Otra vez más, se da una yuxtaposición interesante, la de los tornillos y fuego digital ardiendo sobre un fondo de madera natural, una muestra más de los procesos de domesticación tecnológica del hombre sobre lo natural.



Figura 71. Ricardo Trigo. Background Immunity (video version) (2016). Vídeo HD (15 min) proyectado sobre una caja de madera para el transporte de las obras expuestas en la exposición. Sala Gran La Capella, Barcelona. Foto: Pep Herrero.

Capítulo 5

Abstracción informacional. Formas de des-naturalización

En este último capítulo vamos a abordar el trabajo de Nina Beier y el trabajo de Aleksandra Domanović. Ambas artistas serán el vehículo para revisar el lugar que ocupan los discursos acerca de la biología y sus tecnologías en las prácticas artísticas. Así, el trabajo de Beier y Domanović entran de lleno en revisar críticamente la propia historia biológica del hombre, así como sus retos de futuro. A través de sus propuestas veremos como es posible hablar de procesos culturales y sociales que tienen su origen en procesos histórico-genéticos particulares. Exploraremos también la relevancia de algunos posicionamientos feministas en sus prácticas. Por otra parte, este capítulo de alguna forma afianza y subraya ciertas maneras de trabajar dónde la información histórica, social, tecnológica y cultural con las que las artistas arman sus trabajos devienen el eje central de sus discursos, sin embargo, del volumen de información que condensas sus objetos, se destila que estamos ante la certeza de que es posible performatizar la memoria de los objetos y de lo humano.

Nina Beier. Nubes objeto

En este punto, vamos a situar nuestra atención en la obra de Nina Beier. Presentaremos su exposición sin título (Beier, 2015a) (Figura 72 y 76) realizada en la galería Metro Pictures Gallery de Nueva York entre el 16 de abril del 2015 y el 22 de mayo del 2015. La exposición que la artista presenta en la

galería neoyorkina se compone de una serie de obras bidimensionales colgadas en la pared, enmarcadas y realizadas con sacos de dormir, corbatas, chaquetas, pelucas de cabello artificial y pelo natural, se trata de las piezas *Peanuts* (2015), *Animals & Centauers & Vegetables* (2015), *Desert Islands* (2015), *Peanuts & Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (2015), *Persian Carpets & Snails & Horse Tack* (Figura 74) y *Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (Figura 75). Así mismo, a lo largo del suelo de la galería, la artista emplaza dos serie de trabajos más, la serie de tres obras *Female Nude* (Figura 73), la cual consiste en la yuxtaposición entre dos elementos naturales: montículos de tierra fértil sobre los que yacen semillas de coco Fesse. Y la serie *Plunge* (Figuras 76-78), esto son una decena de copas de vino sobredimensionadas rellenas con resina de poliéster junto a distintos objetos flotando en el interior de la resina. En términos generales, el trabajo de Beier propone una materialización de ciertos procesos de fuerza simbiótica, estableciendo interesantes y agudos acoplamientos entre objetos e imágenes, condensando en ellos, distintos sustratos de historia natural, historia cultural e historia social. Obras que nos ofrecen analizar distintos procesos que se dan al ponerse en circulación ciertos objetos, ciertos alimentos y ciertas imágenes en el mundo actual. La exposición que mostramos a continuación queda formulada como la constatación de que, en la práctica artística de Beier se ejecutan con precisión ciertos aspectos teóricos que encontramos presentes en el pensamiento de autores como Manuel DeLanda o Manuel Castells.

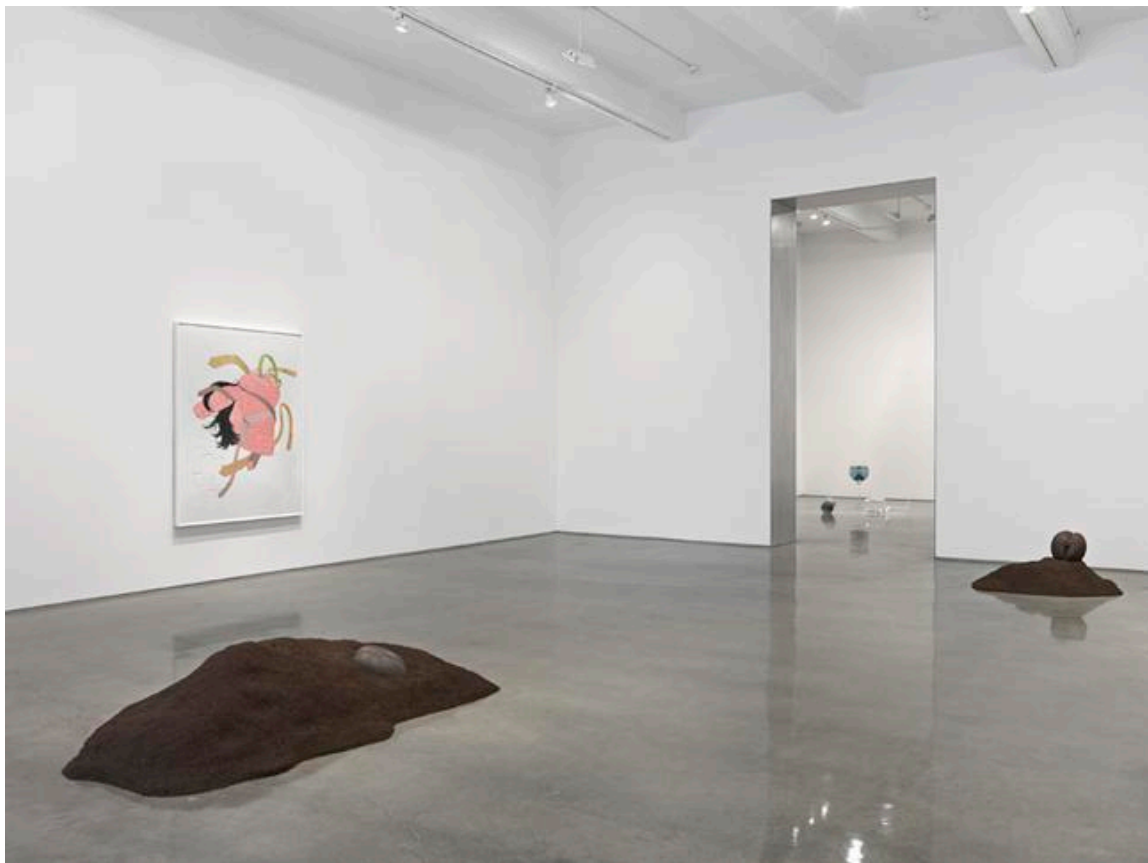


Figura 72. (Beier, 2015a). Vistas de la exposición sin título de Nina Beier en la Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.

Forma histórica

Previamente a entrar a abordar los detalles del trabajo de Nina Beier, vamos a retomar y profundizar en la perspectiva que ofrece Manuel DeLanda (DeLanda, 2010) en su libro *Mil años de historia no lineal* acerca de la historia. En concreto, nos vamos a concentrar en exponer el análisis que el autor realiza en el capítulo *Genes y Biomasa*. Nos interesa especialmente el trabajo de DeLanda (DeLanda, 2010) porque establece una correlación directa entre los procesos culturales, la genética y los procesos biológicos, estableciendo en su interrelación, la expresión de un constante flujo de energía y materia que se va

coagulando en distintas formas en el transcurrir del tiempo. Del proceso que nos relata DeLanda (DeLanda, 2010), deseamos atender al procesos de homogenización, en tal que una constante cada vez más activa en el devenir de la historia de la civilización occidental, según el autor desde el año 1000 hasta nuestros días. Nos resulta muy interesante depositar esa perspectiva histórica para codificar en esa clave el trabajo de Nina Beier, en especial para conectarla con las obras *Peanuts* (2015), *Animals & Centauers & Vegetables* (2015), *Desert Islands* (2015), *Peanuts & Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (2015), *Persian Carpets & Snails & Horse Tack* (Figura 74) y *Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (Figura 75).

Como habíamos apuntado en capítulos anteriores, DeLanda (DeLanda, 2010) entiende la historia no en términos progresivos y ascendientes, sino en términos de sistema en constante transformación de estado. El punto de salida del autor es establecer al ser humano y sus manifestaciones materiales como elementos integrados en un sistema, a un ecosistema, entendiendo y situando al ser humano como pieza integrada en una estructura más compleja:

[...] las criaturas vivas y su contraparte inorgánica comparten una dependencia básica de los flujos de materia y energía. Esta circulación es, en muchos aspectos, lo que verdaderamente importa, no las formas particulares que ésta puede hacer emerger. Como el biogeógrafo Ian G. Simmons apunta: “los flujos de energía y de nutrientes minerales que corren a lo largo de un ecosistema se manifiestan como variedades de animales y plantas de distintas

especies.”¹ Nuestros cuerpos orgánicos no son, en este sentido, sino coagulaciones temporales en estos flujos: al nacer capturamos en nuestros cuerpos cierta porción del flujo y al morir la dejamos libre nuevamente, cuando microorganismos nos desintegran en una variedad de materias primas. (DeLanda, 2010, p.75)

Ese tránsito en constante transformación en el que intervienen la retroalimentación entre plantas, animales herbívoros y animales carnívoros, da lugar a la particularidad y la estabilidad de un ecosistema particular, o lo que es lo mismo, da lugar a un sistema encadenado a redes alimenticias (DeLanda, 2010, p.75), formando así una biomasa que trabaja conjuntamente. Desde esa posición, DeLanda (DeLanda, 2010) analiza en primer lugar las ciudades medievales en relación a la forma en que estas se relacionan con el ecosistema que ellas mismas colaboraron a establecer. Bajo ese marco la ciudad medieval quedará integrada a un conjunto de factores dominantes, tales como la relación de éstas con los bosques, los microorganismos, el clima y la genética (DeLanda, 2010, p.76). La ciudad medieval es representada por el autor como la imagen de una isla en medio de un gran bosque, como un espacio limitado tan sólo a seres humanos, a varias especies de animales, algunas plantas y muchos insectos (DeLanda, 2010, p.77). Paulatinamente, ese ecosistema limitado que constituye la ciudad tenderá a formar un sistema cada vez más homogéneo. “La principal característica de un ecosistema urbano es su homogeneidad: los seres humanos acortan todas las cadenas alimenticias en la red” (DeLanda, 2010, p.78) en su beneficio. De ese modo, DeLanda (DeLanda, 2010) nos recuerda que, cuando

en una ciudad disminuye su número de población, la variedad de plantas y animales previa a la formación de la ciudad, se regenera y aumenta, y viceversa. Como cuando los cerdos europeos domesticados se introdujeron en áreas salvajes de Australia, paulatinamente se fueron transformando en cerdos salvajes (DeLanda, 2010, p.114).

Por otro lugar, las ciudades medievales a través de las personas y de los animales se convirtieron en fábricas epidemiológicas. Dando lugar a que la cultura se articulara y evolucionara mediante su acoplamiento a ciertas enfermedades infecciosas. “Las hambrunas y las epidemias fueron dos fenómenos biológicos que compitieron en importancia con procesos puramente culturales” (DeLanda, 2010, p.80). Bajo ese compendio de elementos, la cultura queda expuesta por DeLanda como la acumulación y el cóctel entre fuerzas orgánicas, fuerzas materiales y fuerzas genéticas:

Para el biogeógrafo, el flujo de biomasa a través de redes alimentarias es primordial; para el biólogo evolucionista, el flujo de genes a lo largo de generaciones es lo que realmente importa. Está claro, sin embargo, que los cuerpos de los animales y plantas son aglomeraciones transitorias de materiales derivados de ambos flujos, y no sólo por que los seres vivos deban comer (y evitar ser comidos) para reproducirse con éxito. Una razón más fundamental es que las mismas propiedades estructurales y funcionales de estos cuerpos no pueden ser explicadas solamente en términos de materiales genéticos. Entre la información codificada en genes y los rasgos

adaptativos de las plantas y animales (es decir, entre genotipo y fenotipo), existen varias capas de procesos autoorganizantes, cada uno sostenido por estados estables endógenamente generados, que son ellos mismos el producto de un flujo intenso de materia-energía. Los genes no predefinen una forma que es impuesta sobre una masa pasiva. Más bien, los genes y sus productos actúan como constreñimientos sobre una variedad de procesos que generan orden espontáneamente, extrayéndole forma a una biomasa activa y morfogenéticamente fecunda. (DeLanda, 2010, p.81)

Un hallazgo de este complot de fuerzas, lo demuestra el autor de la mano de la historiadora Edith Ennen. Con el ejemplo del rol del mito del guerrero en la Europa medieval. Con el que los miembros masculinos de una familia tenían el derecho de tomar las riendas matrimoniales de sus hijas. Según DeLanda (DeLanda, 2010), este derecho puede ser leído también como el intento de dominio sobre los flujos de los genes. En ese sentido, el rol de la mujer se establecía como la llave de las riquezas monetarias de una familia. “Puesto que la supervivencia de la dinastía dependía de ella” (DeLanda, 2010, p.88), sentencia Ennen. Otro ejemplo, es recordar la creciente y cada vez más urbanizada Europa medieval que, a pesar de sufrir grandes epidemias masivas, fue mediante la creación exponencial de sus rutas marítimas y terrestres para el comercio que fue tejiendo una red de comunicación más interconectada. Esa red de conexiones, representó la red necesaria que abrió, no tan sólo a inaugurar el mercado entre las ciudades, sino que facilitó también que gran parte de las

personas y animales compartieran y se traspasaran las mismas enfermedades, y con eso el proceso de homogenización “del componente microscópico de los ecosistemas urbanos tuvieron un efecto benéfico: de haber permanecido aisladas cualquier contacto entre estas ciudades hubiera desatado epidemias explosivas” (DeLanda, 2010, p.92). Esa máxima, vio su clímax en el proceso de colonización europeo al otro lado del océano Atlántico con resultados muy distintos:

[...] la que probó ser la más exitosa y duradera empresa colonial, la conversión del continente americano en una enorme zona periférica para abastecer el corazón mismo de Europa, sólo algunas áreas (Estados Unidos, Canada, Argentina) fueron testigos de un reemplazamiento masivo de un banco genético por otro. En el resto de las Américas, comunidades enteras fueron incorporadas culturalmente. De manera similar a esos insectos que primero arrojan una sopa de enzimas para predigerir su alimento, los conquistadores de España y Portugal debilitaron a sus víctimas con viruela y sarampión antes de proceder a cristianizarlos. (DeLanda, 2010, pp.98-99)

De ese modo Europa inició su carrera devoradora a escala global, abasteciéndose del flujo de materiales preciosos, de plata, de azúcar y otros alimentos, traduciéndose ese flujo de energía y materia como la expresión de la configuración del sistema monetario continental” (DeLanda, 2010, p.100). A partir de 1750, los flujos de migración, acarreó que Europa no tan sólo exportara

a las Américas plantas y animales, sino que se sumó también la introducción de la maquinaria institucional europea. Iniciándose así, una fase de homogenización a escala mundial (DeLanda, 2010, p.111). El nivel de población aumentó exponencialmente. Nos recuerda DeLanda (DeLanda, 2010) que entre 1750 y 1930 “los migrantes que se instalaron en las neo-Europeas lograron tasas de fertilidad sin precedentes” (p.114) en la historia humana. DeLanda (DeLanda, 2010) nos brinda un dato muy interesante, las grandes extensiones del territorio fotosintético de América, convirtió al azúcar en el combustible de la revolución industrial. Esto es: “el azúcar hizo posible el incremento del consumo de calorías de las clases bajas de un modo más barato que la carne” (DeLanda, 2010, p.115). A todo esto, la renovada forma de relación de las sociedades con los microbios, propició que nuevas políticas sanitarias se introdujeran en las ciudades, vacunas, controles de las aguas y de los desechos (DeLanda, 2010, p.116), y ya a partir del siglo XVIII, se institucionalizó la medicina, la educación, el ejército, la jurisdicción, etc. De esa forma, un gran número de nuevas instituciones aplicaron su poder sobre las poblaciones, se pasó de un régimen social gobernado por la tradición y lo simbólico a un régimen que empezaba a inmunizar, educar y adoctrinar todas las funciones del cuerpo humano (DeLanda, 2010, p.116) como hoja de ruta a seguir de la civilización occidental. Desde ese punto, y siguiendo a Michel Foucault, DeLanda (DeLanda, 2010) suscribe a la plaga bubónica y a la voluntad de dominio de las enfermedades y las epidemias, como las principales causas de que “Los hospitales del siglo XVIII

se convirtieron en máquinas ópticas, sitios donde la mirada clínica podía ser entrenada y desarrollada” (DeLanda, 2010, p.118). De esa forma, toda una cadena de disciplinamientos le siguieron y se establecieron para someter cada vez más a los cuerpos; el enfermo en un hospital, los estudiantes asignados a un pupitre, los trabajadores en la cadena de producción, el delincuente en una prisión, etc. Todo un conjunto de efectos bajo la atenta mirada de observadores y bajo el registro por escrito del más mínimo detalle (DeLanda, 2010, p.119). El caso que nos cita DeLanda (2010) es muy esclarecedor para entender el alcance de esa operación: en el siglo XVIII el ejército holandés memorizó y automatizó el modo en como se carga y dispara un fúsil, el hecho de que un pelotón dispare justo en el mismo instante, confiere unos resultados devastadores en términos militares. Este ejemplo sirve para evidenciar que los soldados habían perdido su autonomía como sujetos libres en el campo de batalla, contrariamente, dependían directamente de una orden común, la cual debía de ser ejecutada de forma sincronizada por un gran número de soldados (DeLanda, 2010, p.120). Además, en el siglo XIX se inicia también el adoctrinamiento y homogenización de la biomasa genética del mundo, alcanzando su punto álgido en el siglo XX con, por ejemplo: la aplicación de herbicidas e insecticidas (DeLanda, 2010, p.131), induciendo genéticamente a cada alimento para conseguir que estos poseyeran siempre tamaños similares, para ser después industrializados por maquinaria industrial de forma más eficiente (DeLanda, 2010, p.133), o mediante la inseminación artificial y la

fertilización in vitro sobre el ganado, desarrollada también con objetivos similares (DeLanda, 2010, p.134). La misma fortuna tuvieron los procesos de adoctrinamiento genético sobre los seres humanos:

[...] entre los años 1840 y 1915, las autoridades de migración crearon leyes para restringir el tipo de genes que llegaba a los Estados Unidos. Aunque el Acta de Restricción a la Inmigración de 1924 no mencionaba explícitamente ningún término eugenético, resulta claro (como Stephen Jay Gould ha argumentado) que fue un intento para favorecer la entrada del genes del norte de Europa a expensas de otras fuentes consideradas como inferiores. (DeLanda, 2010, p.127)

De ese argumento, se puede entender el proyecto nazi durante la segunda guerra mundial y su voluntad de mejorar a la humanidad mediante el control genético (DeLanda, 2010, p.127), o el paulatino crecimiento de la inseminación artificial, con el que si se desea hoy en día, se puede escoger ciertas características genéticas para un ser humano. Como nos recuerda DeLanda (DeLanda, 2010), este hecho esconde grandes desafíos y riesgos, el acceso a pruebas genéticas puede ofrecer un resultado futurible de las personas predispuestas a desarrollar a lo largo de su vida ciertas enfermedades genéticas. Esto puede abrir las puertas a la segmentación si cabe más, de personas según su predisposición genética (DeLanda, 2010, p.134).

En resumen, podemos comprobar gracias a DeLanda (DeLanda, 2010) que parece existir por parte de la sociedad occidental una tendencia homogeneizadora que como hemos visto, abarca de forma interrelacional los

principales enclaves estructurales de nuestra sociedad, desde lo que opera fuera de nuestra piel hasta lo que opera bajo de ella. En ese sentido, pienso que el trabajo Nina Beier incide sobre esas cuestiones y queda representado en su obra de forma muy clara. Cuando Beier nos presenta en sus obras *Peanuts* (2015), *Animals & Centauers & Vegetables* (2015), *Desert Islands* (2015), *Peanuts & Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (2015), *Persian Carpets & Snails & Horse Tack* (Figura 74) y *Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (Figura 75) un sin fin de corbatas de la lujosa casa de moda Hermès, lo hace enseñando las corbatas que llevan estampadas un sin fin de motivos gráficos, los cuales van desde la repetición sistemática de cacahuetes, plantas, animales domésticos, animales salvajes, frutas, pasando por motivos que ilustran trabajos rurales y deportes, hasta motivos de patrones geométricos. Todos estos adornos visuales dispuestos sistemáticamente a lo largo de la corbata, representa la correspondencia del proceso de homogeneización que el ser humano realiza sobre la cultura y sobre la naturaleza, en definitiva dos movimientos sincronizados. Como sucede también con la serie de obras *Female Nude* (Figura 73), una serie de pequeñas montañas de tierra fertilizada esparcidas por el espacio sobre las que reposan distintas semillas de coco Fesse. Los cocos Fesse o semillas de mar son las semillas más grandes del mundo, pudiendo alcanzar hasta los 25 Kg de peso ("*Lodoicea maldivica*", 2017). Estas semillas originarias de las Seychelles y de Maldivas son conocidas por su morfología, similares a un cuerpo femenino. Los datos presentes en *Female Nude* (Figura

73), el atributo de significado a un elemento natural y la fertilización de la tierra químicamente, nos recuerdan el proceso de retroalimentación entre cultura y naturaleza, procesos activos siempre en ambas direcciones.



Figura 73. (Beier, 2015a). Female Nude, 2015. Coco fesse, tierra fertilizada. 44.5 x 106.7 x 81.3 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.

Dicho esto y extendiéndome un poco más respecto a la corbata Hermès, ésta plantea que atendamos en primer lugar a determinar su público, y en segundo lugar, el sentido que plantean sus representaciones gráficas en el contexto dónde se inscriben quien diariamente las llevan puestas. Como bien es conocido, históricamente la corbata ha sido siempre un elemento textil

identificativo para indicar la pertinencia de personas a ciertas comunidades o grupos sociales. Desde su origen datado en el año 1660, como pañuelo atado al cuello del ejército croata (“Corbata”, 2016). Seguido de, los mercenarios croatas que llegaron a Francia durante la revolución francesa, también con sus pañuelos atados al cuellos, e inspirando así a los franceses a adoptar la corbata como atuendo y exportarla posteriormente al resto del mundo. En Francia la corbata se convirtió por primera vez en la historia en un símbolo social de índice político, “el revolucionario la llevaba negra, mientras el contrarrevolucionario se la ponía blanca” (“Corbata”, 2016). En el transcurso del siglo XIX y principios del siglo XX, la corbata entró a formar parte de los procesos industriales de la moda, transformándose en emblemas tanto de los revolucionarios como de los artistas (“Corbata”, 2016). En 1880, la corbata entró a formar parte del indumentario oficial de la universidad de Oxford, extendiéndose después en otras instituciones como clubs y colegios (“Corbata”, 2016). A lo largo del siglo XX, la corbata se introdujo en los engranajes y en la retórica formal de los negocios y de la justicia. Hoy en día por ejemplo, una corbata Hermès tan sólo se la pueden costear personas con un alto nivel adquisitivo, la corbata más sencilla de la compañía francesa Hermès cuesta 180 euros (“Hermès España - Mujer, Hombre, Cuero, Joyas, Relojes & Perfumes”, 2016). En ese sentido, es interesante leer la corbata como la coagulación de distintos procesos históricos, en los que su significado y valor ha sido variable a lo largo del tiempo, sin embargo, su uso como atuendo identificativo y aglutinador de grupos sociales ha sido una

constante. En las corbatas Hermès que emplea Beier en sus obras, por un lado, podemos entender la corbata como la expresión de la homogenización de un grupo social determinado, es decir, ejecutivos, y por otro lado, podemos ver en dichas corbatas la domesticación del mundo natural por parte del ser humano, ya sea, cuando señalamos a su proceso industrial de confección en tanto que materia textil, o ya sea observando el tipo de motivos estampados mecánicamente que éstas poseen. En las corbatas Hermès se da una interesante yuxtaposición, el continente (la corbata) nos habla de su contenido (los motivos estampados), y al revés, los estampados nos hablan de la corbata. Ya que ambos, los motivos y la corbata son parte de un mismo proceso de conquista y de homogenización. Del siguiente modo lo resume la artista en una entrevista realizada por Hilary Reis en la revista online *Interview Magazine*, a raíz de la exposición sin título (Beier, 2015a) (Figuras 72 y 76) de la artista en la galería Metro Pictures:

I've been using Hermès ties in the framed works because I was interested in this vocabulary they have—I was attracted to how it created this perfect narrative around an Imperialist worldview, or Eurocentric world view, where you just collect from the planet. These [tie] patterns can be anything from peanuts to a person picking rice in a field or Russian matryoshka dolls—anything from nature to culture to people, as long as they stay stereotypes. It is a wunderkammer approach to the world, where you can just bring everything into the same format or cabinet. (Beier, 2015b)

Esto que detectamos en las corbatas, es algo que sucede de forma similar con otro elemento que Beier emplea, unas pelucas de pelo natural que la artista emplaza en sus cuadros, y las enreda junto a las corbatas, chaquetas, sacos de dormir y vegetación diversa, amasando todos estos elementos entre la superficie plana del cristal y el soporte de madera que compone el cuadro.

Concretamente la peluca es un atuendo muy antiguo en la historia humana, podemos ver muestras de ello en las culturas egipcias, asirias, fenicias, e incluso, podemos hallar pelucas en las geishas del lejano oriente, pasando por Grecia y la Roma clásica (“Peluca”, 2016). Tras el imperio Romano, la iglesia prohibió su uso, y no fue hasta el siglo XVI que no se volvió a popularizar. En pleno siglo XVI la peluca se empleaba para tapar la calvicie, y aquí un dato interesante, y para “prevenir la tiña y los piojos, enfermedades muy frecuentes en aquella época debidas a las malas condiciones de higiene, así como encubrir la suciedad” (“Peluca”, 2016). Este uso particular de la peluca ha perdurado hasta nuestros días. Volveros a este dato más abajo. Debemos decir antes que, a largo de la historia la peluca ha protagonizado diversos roles más, desde su uso militar desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX, con el objetivo de distinguir y señalar a los oficiales del ejército en el campo de batalla, hasta su uso en pleno siglo XVIII por parte de las damas de las cortes de Inglaterra y de Francia, pasando por ser empleada hasta el año 1823 por los obispos de Inglaterra, o empleada actualmente por abogados y jueces en la mayoría de los países de la Commonwealth (“Peluca”, 2016). Incluso no podemos dejar de citar,

el lugar que ocupa la peluca en nuestros días, como atrezo para desplegar el lenguaje formal de ciertos géneros humorísticos (“Peluca”, 2016). De esa forma, podemos comprobar que la peluca, al igual que las corbatas, han significado una variedad de cosas muy diversas a lo largo de la historia. Podríamos decir que incluso han poseído sentidos antagónicos, desde su uso en las esferas del poder como el militarismo, la justicia o la burguesía, hasta su uso en las esferas más lúdicas como el teatro o el carnaval, atravesando su uso como embellecedor de ciertas enfermedades como la tiña, incluso hoy en día es habitual ver a personas con pelucas en las salas de hospitales donde se realizan tratamientos de quimioterapia para enfermos de cáncer. Una amalgama de opciones que convierten a la peluca en una extensión del cuerpo humano que acentúa el cabello, proyectándolo como un atributo que sitúa a quien la lleva puesta en un lugar de poder. Si bien esto es obvio en su manifestación en lo militar y lo jurídico, también podemos situar al humor y a la risa como agencias de desmantelamiento de lo normativo (Díaz Cuyás, 2005), o incluso, y este es el punto donde queríamos llegar, cuando un enfermo de cáncer lleva puesta una peluca, podemos interpretar ese gesto como un acto de empoderamiento del sujeto sobre su cuerpo. No es de extrañar que, muchos enfermos de cáncer experimenten emociones tales como que su cuerpo les ha traicionado, esto junto al tratamiento de quimioterapia que, entre otros efectos secundarios, se experimenta la pérdida del cabello capilar, convierten al enfermo de cáncer en una persona especialmente sensible a tener sensaciones de pérdida de control

sobre su cuerpo, con lo que, llevar puesta una peluca representa cierta forma de recuperar cierto control sobre el devenir enfermo. La peluca leída bajo este código puede ser una muestra más de las relaciones existentes entre los procesos culturales y los procesos genéticos, flujos que determinan nuestra condición en tanto que animales sociales en continuo estado de defensa ante cualquier amenaza que ponga en peligro la posición del sujeto occidental.

No es de extrañar que, en las obras *Peanuts* (2015), *Animals & Centaurs & Vegetables* (2015) , *Desert Islands* (2015), *Peanuts & Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (2015) *Persian Carpets & Snails & Horse Tack* (Figura 74) y *Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants* (Figura 75) aparezcan aplanadas junto a las pelucas y a las corbatas Hermès, sacos de dormir, chaquetas de invierno, ramas secas, llaveros fabricados con colas de conejo, un conjunto de materiales que pueden ser vistos bajo un común denominador, todos son extensiones del espacio de conquista del ser humano, elementos que nos sirven tanto para protegernos de las adversidades del clima, como materiales que empleamos para estructurar la naturaleza socialmente.



Figura 74. (Beier, 2015a). Persian Carpets & Snails & Horse Tack, 2015. Saco de dormir, 5 corbatas Hermès, aislamiento sintético y nylon. 177.8 x 121.9 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.



Figura 75. (Beier, 2015a). *Turtles & Hunters & Chains & Potted Plants*, 2015. Peluca de cabello natural, chaqueta, corbatas Hermes, aislamiento sintético y nylon. 154 x 121.9 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.

Forma histórica

Si en el punto anterior nos hemos apoyado en la perspectiva histórica de Manuel DeLanda para establecer las relaciones entre cultura, genética y biología, consideramos ahora necesario poner el foco sobre el proceso histórico de la revolución de la tecnología informacional. Este recorrido nos brindará información muy útil para decodificar las obras *Plunge* (Figuras 76-78) y *Female Nude* (Figura 73), así como, para disponer de una visión más global sobre la práctica artística de Beier. Para esta presentación, primero vamos a recuperar una pequeña fracción del extenso trabajo de Manuel Castells. Concretamente, vamos a visitar el capítulo número uno *La revolución de la tecnología de la información* del primer volumen de la trilogía *La era de la información*. De partida, resulta muy oportuno y en sintonía con DeLanda (DeLanda, 2010), la concepción que tiene Stephen J. Gould acerca de la historia de la vida, y que recoge Castells (Castells, 2004) en su texto: “la vida, tal como yo la interpreto, es una serie de estados estables, salpicados a intervalos raros por acontecimientos importantes que suceden con gran rapidez y ayudan a establecer la siguiente etapa estable” (Castells, 2004, p.55), y siguiendo ese argumento, Castells (Castells, 2004) escribe: “al final del siglo XX, vivimos uno de esos raros intervalos de la historia. Un intervalo caracterizado por la transformación de nuestra cultura material” (p.56). Este nuevo paradigma tecnológico es interpretado por Castells (Castells, 2004) por la conjunción de diversas tipologías de tecnologías de la información; la microelectrónica, la informática, las

telecomunicaciones, la optoelectrónica y la ingeniería genética. Estas son en definitiva, tecnologías con las que el conocimiento científico, puede hacer reproducible un sin fin de modos de hacer distintas cosas (Castells, 2004, p.56).

Para Castells (Castells, 2004) la revolución tecnológica es equiparable a la revolución industrial, en términos de favorecer “una discontinuidad en la base material de la economía, la sociedad y la cultura” (p.57). Las tecnologías de la comunicación y del procesamiento de la información, representan lo que para la Revolución industrial representó la máquina de vapor o la energía nuclear (Castells, 2004, p.57). Para el autor, lo más revelador de la tecnología de la información es la capacidad con la que el conocimiento y la información se insertan en distintos aparatos tecnológicos con el objetivo de generar más información, conocimiento e innovación (Castells, 2004, p.58). Esto es, la forma en la que la información y el conocimiento entran en un circuito generativo. “Las nuevas tecnologías de la información no son sólo herramientas que aplicar, sino procesos que desarrollar” (Castells, 2004, p.58). En ese sentido, como bien apunta Castells (Castells, 2004), los usuarios de las tecnologías de la información pasan a ser creadores activos e importantes actores dentro del desarrollo de las propias tecnologías. “De esto se deduce una estrecha relación entre los procesos sociales de creación y manipulación de símbolos (la cultura de la sociedad) y la capacidad de producir y distribuir bienes y servicios (las fuerzas productivas)” (Castells, 2004, p.58). Con lo que, las tecnologías de la información inauguran una nueva posición para la actividad mental del ser

humano, los procesos mentales del ser humano pasan a configurarse como actividad productiva:

Así, los ordenadores, los sistemas de comunicación y la decodificación y programación genética son todo amplificadores y prolongaciones de la mente humana. Lo que pensamos y como pensamos queda expresado en bienes, servicios, producción material e intelectual, ya sea alimento, refugio, sistemas de transporte y comunicación, ordenadores, misiles, salud, educación o imágenes. La integración creciente entre mente y máquinas, incluida la máquina del ADN, está [...] alterando de forma fundamental el modo en que nacemos, vivimos, aprendemos, trabajamos, producimos, consumimos, soñamos, luchamos o morimos. (Castells, 2004, pp.58-59)

Esta particularidad que nos describe Castells (2004) sobre las tecnologías de la información y el conocimiento, tuvo su momento de expansión global desde 1975 hasta mediados de los años 1990. Proceso que sirvió principalmente para enlazar el mundo mediante la tecnología de la información (Castells, 2004, p.60). Previamente a ese momento de unificación informacional del mundo, hubo que desarrollar y consolidar ciertos inventos e instituciones. Castells (Castells, 2004) sitúa a la Revolución industrial como enclave que cimentó las bases para que doscientos años después la revolución informacional pudiera ejecutarse. De ese modo, Castells (Castells, 2004) establece que la revolución industrial se desarrollo en dos etapas, la primera de éstas, se inició en

el último tercio del siglo XVIII, y la segunda, en el último tercio del siglo XIX. La primera etapa se caracterizó por la invención de la máquina de vapor, la maquinaria de hilado de distintos materiales y la invención de la metalurgia. Este proceso representó el reemplazo de las herramientas manuales por las máquinas (Castells, 2004, p.60). Mientras que la segunda etapa, se formuló mediante la implementación de la electricidad, el motor de combustión interna, el desarrollo de tecnologías de comunicación, el telégrafo y el teléfono, y la aplicación de la química en los procesos industriales (Castells, 2004, pp.60-61). Ambos momentos históricos equivalen a decir que, en dos siglos se consolidaron transformaciones que afectaron profundamente a la relación del ser humano con la agricultura, la industria y las comunicaciones (Castells, 2004, p.61). Esta transformación, fue principalmente posible gracias a la generación y distribución de la electricidad, puesto que esto permitió la posibilidad de conectar entre sí el conocimiento junto al trabajo mecanizado (Castells, 2004, p.65). Con lo que, se crearon nuevas formas de producción y distribución, así como, la atribución del poder imperialista sobre los países que dominaban el desarrollo tecnológico (Castells, 2004, p.61). “Nada de la historia cultural, científica, política o militar del mundo previo a la revolución industrial explicaría la indisputable supremacía “occidental” (anglosajona/alemana, con un toque francés) entre 1750 y 1950)” (Castells, 2004, pp.61-62). De ese modo, Castells (Castells, 2004) señala como el conocimiento científico derivado de la segunda revolución industrial, y aplicado al desarrollo de la industria química, eléctrica y telefónica se inició principalmente

en Alemania y Estados Unidos (Castells, 2004, p.62). Sin embargo, el autor recuerda también las investigaciones de Hall y Preston, acerca de la importancia de desdibujar la geografía en el desarrollo de la innovación tecnológica (Castells, 2004, p.62). El desarrollo tecnológico tuvo núcleos duros donde se concentró inicialmente con mayor potencia el desarrollo tecnológico, pero cabe recordar que este proceso fructífero gracias al proceso de ramificación geográfica de los agentes implicados. De ese modo, si bien es cierto que todo empezó en unos pocos países imperialistas, su desarrollo fue posible gracias a su expansión a lo largo del planeta. A esto debemos sumarle, la puesta en marcha de un pacto social a nivel masivo, basado en el siguiente tipo de relación:

“la innovación tecnológica [...] Refleja un estado determinado de conocimiento, un entorno institucional e industrial particular, una cierta disponibilidad de aptitudes para definir un problema técnico y resolverlo, una mentalidad económica para hacer que esa aplicación sea rentable, y una red de productores y usuarios que puedan comunicar sus experiencias de forma acumulativa, aprendiendo al utilizar y crear: las élites aprenden creando, con lo que modifican las aplicaciones de la tecnología, mientras que la mayoría de la gente aprende utilizando, con lo que permanece dentro de las limitaciones de los formatos de la tecnología. (Castells, 2004, p.63)

Nos recuerda Castells (Castells, 2004) que los principales actores que consolidaron la revolución tecnológica de la información fueron las “aglomeraciones de conocimiento científico, instituciones y empresas” (Castells,

p.83). De esto, Castells (Castells, 2004) destila que quizás el factor crucial que promovió la revolución tecnológica de la información, no fue tan sólo el contexto cultural y el contexto institucional, sino principalmente las lógicas basadas en “producción industrial y las aplicaciones comerciales” (Castells, 2004, p.84). No hubiera sido posible desarrollar las tecnologías de la información que hoy conocemos sin el papel activo de los empresarios innovadores afirma el sociólogo catalán (Castells, 2004, p.85). De hecho, es fácil reconocer ese argumento si nos detenemos a observar por un segundo algunos de los actores más influyentes en la actualidad respecto a la configuración de las nuevas formas de relación social, económica y política; Google, Facebook, Sony, Apple, por citar tan sólo algunas, un sinfín de empresas privadas repartidas por las principales metrópolis del planeta. Si bien esto parece ser obvio, también es cierto que el paradigma de la sociedad de la información lo que plantea es una “tecnología para actuar sobre la información” (Castells, 2004, p.88), a pesar que la innovación ha sido posible gracias a intereses comerciales, su producto final para la sociedad, bajo los ojos de Castells (Castells, 2004), también puede ser concebido como una tecnología que da acceso a la información en su estado puro, es decir, la información se hace accesible para ser desdibujada y de vuelta, a ser dibujada si se desea. Pues, la red tecnológica informacional se caracteriza también por ser flexible, su poder puede modificar, reordenar, recomponer todos sus componentes, esto es, la capacidad que tiene para reconfigurar organizaciones, instituciones y comunidades (Castells, 2004, p.89).

Y con todo esto, no debemos olvidar, el calado de la revolución informacional en nuestras vidas, “la capacidad de penetración de los efectos de las nuevas tecnologías. [...] es una parte integral en toda actividad humana” (Castells, 2004, p.88). El autor recoge unas palabras de Bruce Mazlish para acotar la dimensión de ese efecto penetrador de la revolución informacional en la sociedad: “la evolución biológica humana, ahora mejor comprendida en términos culturales, obliga a la humanidad –nosotros – a aceptar la conciencia de que herramientas y máquinas son inseparables de la naturaleza evolutiva humana” (Castells, 2004, p.91). Dar por sentado que la tecnología de la información es parte integral del sistema nervioso de la sociedad, asumir el acoplamiento entre máquinas, biología y cultura es una constante en el trabajo de Beier. Si seguimos avanzando nuestro recorrido por nuestra exposición, nos encontramos con la obra *Plunge* (2015) (Figuras 76-78), una decena de copas de vino de grandes dimensiones de aproximadamente 74.3 x 24.1 x 24.1 cm cada una y repartidas a lo largo del área del suelo de la galería. La artista rellena las copas con resina de poliéster, obteniendo un efecto de relleno de agua. Posteriormente, introduce junto a la resina distintos objetos, monedas, grifos de cocina, huesos, tijeras, cables USB, tazas de café y granos de café. Es sintomático de dónde selecciona Beier los elementos que introduce en sus copas de vino. La artista se hace con imágenes extraídas de empresas de bancos de imágenes online, para seleccionar de ellas ciertos objetos que aparecen representados, y posteriormente, hacerse con esos objetos

físicamente e introducirlos en sus copas. Lo particular de esto es que las imágenes que la empresa Web dispone en su catálogo son de una heterogeneidad infinita. Son imágenes donde aparecen personas realizando acciones extrañas, acciones que señalan actividades diversas de la vida contemporánea, imágenes icónicas podríamos decir; un hombre trajeado en una oficina con papeles en la mano, una mujer que se mira sus zapatos, un grifo que expulsa agua, monedas de Euro, cables enrollados, granos de café, corbatas, tazas, tijeras y huesos, son en definitiva, símbolos y metáforas estetizadas en alta resolución que ofrecen una visión estereotipada del mundo contemporáneo, en las que se incluyen todos los objetos imaginables, todas las profesiones, todos los momentos de ocio, todos los paisajes de paraísos y todas las arquitecturas habidas y por haber. Estas imágenes están pensadas para emplearse en diversas áreas comerciales, publicidad, publicaciones, páginas Web, etc. Imágenes disponibles a ser dispuestas en un contexto económico para crear la piel, la imagen visible del capitalismo. Del siguiente modo se refiere Beier a su obra *Plunge* (2015) (Figuras 76-78) en la entrevista realizada por Hilary Reid en la revista *Interview Magazine* el 17 de marzo del 2015:

REID: Can you tell me a bit about the "Plunge" series? What are the objects inside of the glasses?

BEIER: This language has been developed inside of image banks. I found that there is all of the classic image bank imagery, with beautiful people in office chairs laughing—

REID: "Woman eating salad."

BEIER: [laughs] Yeah, there is that whole world, and I'm not very interested in that. But, I found that there is this certain trend within it that works with metaphor. If you are a [stock image] photographer, you only get paid when someone uses your picture, so you have to create images that are as open-ended as possible. I found all of these images that would [signify] anything from hope to despair, made with readily available small objects that are easy to photograph, often [depicting] some collision of two things where a little disaster would appear. A breaking arm or hammer—this kind of super simplified metaphor, but with quite cheap or loaded objects.

I think the idea of symbolic object is expanding, now including mobile phones and cables, as well as all of the accepted symbols. The fact that the photographers only get paid if their picture is used means that they have to think about what people will want to say in the future. There is no system in control that would survey this process, so they're working very freely. I guess it's the most intuitive image production today because it's authorless. There's no meaning attached to the image, there's no intention, there's nothing. It's just the purest image, and then it will be loaded with all of these other [meanings] if it gets used. Most of them will never get used, so they are just creating this catalog of possible combinations of symbols. I wanted to bring those images back to their three dimensional origins—a place where we can look at them again, not as images, but as these actual symbolic meetings of objects. (Beier, 2015b)

El punto de vista de Beier respecto al funcionamiento y la lógica de las imágenes que podemos encontrar en un banco de imágenes, resulta una potente metáfora sobre qué tipo de material circula por las redes de los bancos de imágenes, son imágenes que a pesar de que, como comenta Beier no son nada y a la vez son la expresión de las combinaciones posibles entre símbolos, muchas de ellas se acaban insertando en la realidad, y se naturalizan como modelos dentro del engranaje de la sociedad. Esas imágenes, lo que representan, estereotipos y símbolos contemporáneos, han logrado hacerse autónomos y funcionales, afectando ya no tan sólo a quien van dirigidas, sino que, y esto es lo más interesante, han logrado también capturar a sus fotógrafos. Es como si esas imágenes vacías que habitan los bancos de imágenes y vemos reproducidos por infinidad de lugares, hubieran conseguido tener cierta autonomía y autoridad para ser, han conseguido domesticar ya no tan sólo a nosotros, los consumidores, sino también a sus creadores.



Figura 76. (Beier, 2015a). Vistas de la exposición sin título de Nina Beier en la Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.

Como apuntaba Castells (Castells, 2004), la tecnología de la información ha hecho posible un mundo que puede ser reconfigurable, ha hecho factible integrar la información con el esqueleto que da movilidad a la sociedad. Acceder a esos puntos y modificarlos implica modificar también al conjunto de la sociedad, a su cuerpo y a la trayectoria de su movimiento. Desde esa perspectiva, inventar el banco de imágenes de símbolos aparentemente inconexos, es también reinventar nuevas conexiones entre símbolos y significados que antes permanecían desconectados, y por lo tanto, esto implica una modificación sobre la percepción de la realidad. En ese sentido, *Plunge*

(2015) (Figuras 76-78) funciona en ese nivel, como objeto que condensa el material inconexo que consumimos diariamente, y se presenta dispuesto para ser bebido, para recordarnos que las imágenes y los objetos presentes en las pantallas, en los escaparates de las tiendas de cualquier ciudad, en nuestras mesas de escritorio, en cualquier lugar donde miremos, atraviesan nuestro cuerpo al igual que el agua o el vino. Virtualidad y fisicidad son elementos de un mismo ecosistema retroalimentado y dirigido hacia no se sabe dónde. Hito Steyerl (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014) en el capítulo *En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical* de su libro *Condenados a la pantalla*, propone un esclarecedor punto de vista acerca del cambio de perspectiva que introducen las tecnologías de la información. “Imagina que caes. Pero no hay tierra” (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014, p.15), así comienza Steyerl su texto. Lo que le sigue es la hipótesis de que la informatización y la virtualización monitorizada del mundo ha provocado que no tengamos puntos de vista fijos y estables, en nuestro contexto multipantalla la perspectiva lineal es reemplazada por una multitud de perspectivas, aéreas, maparizadas, satelizadas, un sin fin de perspectivas superpuestas y multiplicadas en pantallas. Para Steyerl (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014) somos una sociedad que está desarrollándose sin saberlo en la trayectoria de su caída, que vive con cotidianidad mientras está en caída libre permanente. El efecto que provoca la caída es que la línea del horizonte la percibamos en movimiento, inestable. Así, los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. “Se altera todo

“sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad” (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014, p.16). Con la bonita metáfora de la sociedad en caída libre, Steryerl (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014) señala la pérdida de horizonte estable y la pérdida del punto de vista lineal, ideas incubadas en el Renacimiento y amplificadas en la modernidad, donde se definía por separado al sujeto y al objeto, y a su vez, ofrecía a la sociedad la posibilidad “artificial” de proyectarse en el futuro. Mientras hoy, la informatización y virtualización ha mezclado al sujeto con el objeto, haciéndolos una misma cosa inestable y en proyección hacia distintos lugares impredecibles. “Si no disponemos de un fundamento estable para nuestras vidas sociales o aspiraciones filosóficas, la consecuencia debe ser un estado permanente o cuando menos intermitente de caída libre de los sujetos y los objetos por igual” (Steyerl, Berardi, & Expósito, 2014, pp.15-16). De ese modo, *Plunge* (Figuras 76-78) muestra una instantánea de la caída libre de ciertos objetos. Los objetos que Beier introduce y congela en la resina de poliéster son simplemente la prueba de la pérdida del punto de vista unidireccional. El sentido de *Plunge* (Figuras 76-78) es la confirmación del nuevo estatus de los objetos, caídos de repente e indistintamente en las manos del sujeto que se desplaza dando vueltas. Nunca había tenido tanto sentido la convivencia entre objetos dispares. Todos permanecen dando vueltas dentro del

mismo huracán donde nosotros también nos hayamos.



Figura 77. (Beier, 2015a). Plunge, 2015. Grifo, monedas, resina y copa de vino. 74.3 x 24.1 x 24.1 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.



Figura 78. (Beier, 2015a). Plunge, 2015. Huesos, tijeras, resina y copa de vino. 74.3 x 24.1 x 24.1 cm. Galería Metro Pictures, Nueva York. Cortesía de la artista y de la galería Metro Pictures.

Aleksandra Domanović. Bulls Without Horns

Bulls Without Horns (Domanović, 2016) (Figuras 79 y 83) en la Galería Tanya Leighton, una muestra de Aleksandra Domanović, mostrada entre el 30 de abril hasta el 25 junio del 2016 en Berlín, nos servirá como pretexto para acercarnos a conocer ciertos avances genéticos en el campo de la biotecnología. La particular forma que tiene Domanović de articular su trabajo, nos otorga una información muy valiosa sobre su posicionamiento, con tendencia a reactivar reflexiones de corte feminista y a reorientar de forma crítica la retórica tradicional de arte biológico y el minimalismo.



Figura 79. (Domanović, 2016). Vistas de la exposición Bulls Without Horns, 2016. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.

La exposición *Bulls Without Horns* (Figuras 79 y 83) se compone de nueve fotografías sobre Diassec, tres objetos escultóricos, un pequeño panel electroluminiscente y una intervención con plástico acrílico sobre una de las ventanas de la galería. A primera vista, el proyecto que presenta la artista saca a la palestra el estado actual de la bioingeniería genética. De esto queda constancia en la nota de prensa que acompaña la exposición, una transcripción de una entrevista que realizó la artista a la genetista Alison Van Eenennaam, que desde el UC Davis de California ha sido la encargada de desarrollar mediante cultivo celular y junto con la colaboración de la compañía Recombinetics, la clonación de dos toros, nombrados Spotigy y Buri, y modificados genéticamente para conseguir que a ambos animales no desarrollen sus respectivos cuernos ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016). En la entrevista, la científica nos explica el proceso técnico necesario para desarrollar el experimento, un proceso basado en el corte y el cambio de los genes responsables para hacer crecer los cuernos en los toros mediante el uso de TALEN, una herramienta molecular ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016). Van Eenennaam comenta el sentido que tiene en la actualidad generar toros sin cuernos ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016). Sus principales argumentos son que los cuernos en los animales domésticos puede ser peligrosos, tanto para sus criadores humanos, como para la convivencia en cautividad entre toros, en las palabras de Van Eenennaam: "The horns obviously

had a historical purpose when cattle were running in the wild and fending off wolves or other predators, but now they're actually quite a health risk to both animals and the people" ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016). De ahí, podríamos interpretar que la propuesta de Domanović va dirigida a incidir sobre las controversias éticas que genera el propio trabajo genético, sin embargo, en la entrevista, la artista realiza un giro que desplaza y complejiza el eje de interés del proyecto a otros hemisferios. De ese modo, en el transcurso de la conversación, Domanović ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016) conduce el relato para recalcar el papel de dos mujeres científicas, Jennifer Doudna y Emmanuelle Charpentier, a cargo del proyecto Cas9 CRISPR, un trabajo tecnológico altamente relevante en el campo del desarrollo en bioingeniería, con el fin de preguntarle seguidamente a Van Eenennaam acerca de su condición como mujer en la esfera científica. Domanović le pregunta sobre la compatibilidad entre su labor como madre y su carrera profesional. A lo que Van Eenennaam responde que a pesar de que vivió unos tiempos difíciles durante los primeros años en el transcurso de la crianza de sus hijos, siempre pudo compaginar sus proyectos profesionales junto a su vida familiar, hasta el punto en que la científica no discierne su vida laboral de su vida personal, para Van Eenennaam ambas cosas se mezclan, puesto que ambas cosas para ella comparten enfoques positivos, tanto lo familiar como lo intelectual ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016). Esta pregunta le sirve a

Domanović para posicionar su proyecto. Seguidamente, Domanović cierra la entrevista preguntando acerca de la científica Rosalind Franklind, concretamente sobre la controversia que rodea el descubrimiento de la estructura de la molécula del ADN, descubrimiento que está bajo el reconocimiento de James Watson y Francis Crick . La biógrafa de Rosalind Franklind, Brenda Maddox, sugiere que existen evidencias de que James Watson y Francis Crick capitalizaron parte de las investigaciones realizadas desde el King's College de Londres por Rosalind Franklind y Maurice Wilkins, investigaciones cruciales para resolver exitosamente el modelo de la estructura de doble hélice del ADN ("Rosalind Franklin", 2016). Del siguiente modo responde Van Eenennaam a esta cuestión:

Rosalind Franklin was an English chemist and X-ray crystallographer who was supervising a PhD student who took the famous X-ray photograph that suggested a double-helix structure of DNA. There is some controversy as to whether that photo was shown to Jim Watson and Francis Crick without Franklin's knowledge prior to their famous 1953 paper detailing the proposed structure of DNA. Regardless, her name was not acknowledged in their 1962 Nobel Prize acceptance speeches. Rosalind Franklin died in 1958 of ovarian cancer, at the tender age of 37. ("Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, Bulls Without Horns", 2016)

De ese modo, Domanović hace vascular el peso de su proyecto para señalar el papel de la mujer en el ámbito científico. En el panel

electroluminiscente que podemos ver en la exposición, *A Note From Boris Ephrussi to James Watson* (Figura 80), vemos una carta escaneada, firmada el 25 de febrero de 1958 y enviada por el científico Boris Ephrussi a su colega James Watson, en la que en un tono bromista, con ilustración incluida, Ephrussi le pregunta a Watson si está muerto o simplemente es un cerdo?

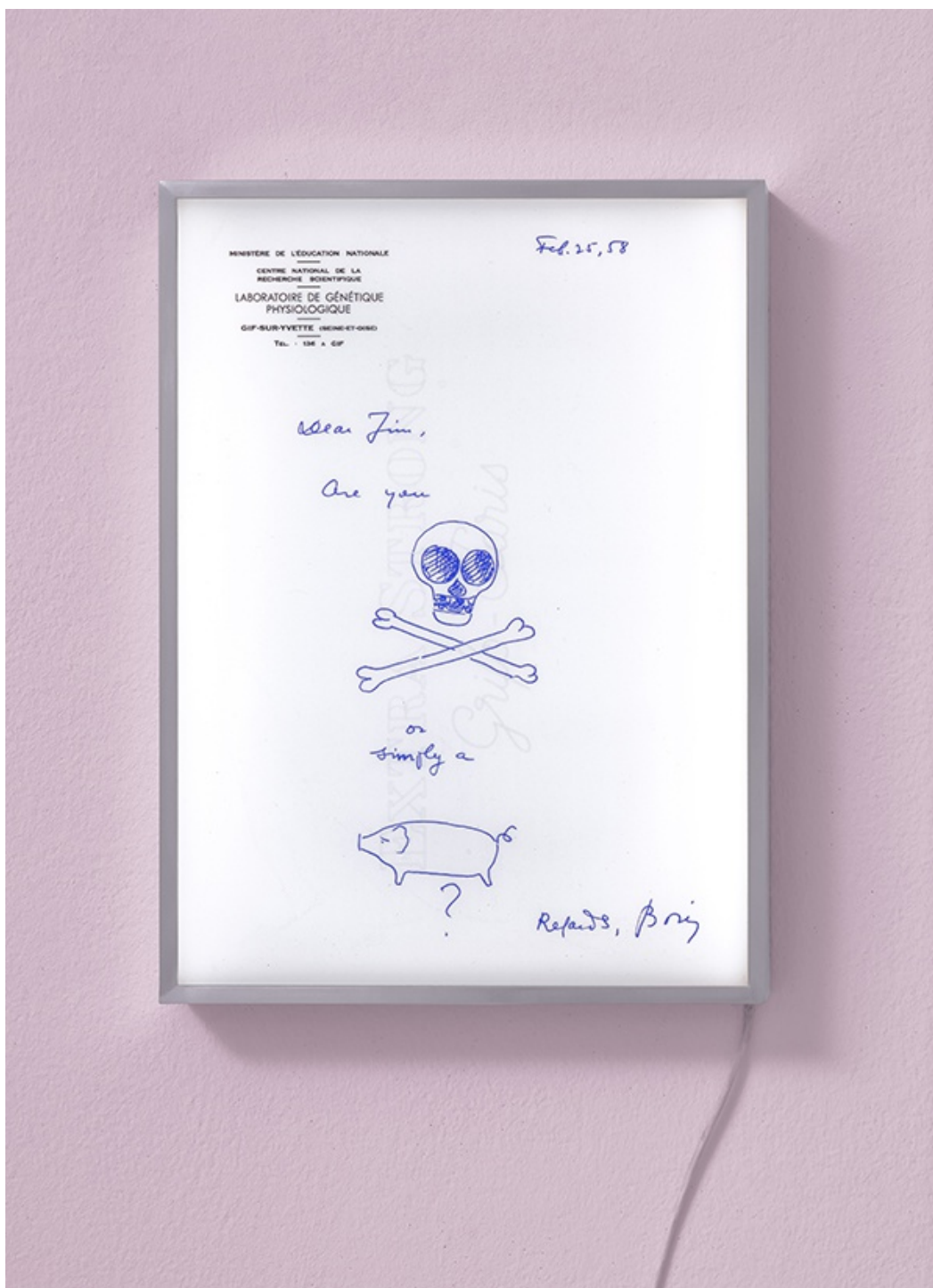


Figura 80. (Domanović, 2016). A Note From Boris Ephrussi to James Watson, 2016. Panel electroluminiscente. 34 x 25 x 4 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.

Estratégicamente, Domanović introduce la biografía de Rosalind Franklin en su entrevista, posteriormente nos introduce en la exposición una carta datada justo en el mismo año de la muerte prematura de Franklin en 1958, y enviada a uno de los supuestos hurtadores de las investigaciones que la científica realizó desde el King's College de Londres ("Rosalind Franklin", 2016). Esa carta, bajo la información que nos brinda Domanović deviene una sentencia que ataca al propio Watson. Lo cierto es que la biografía de James Watson esta rodeada de diversas polémicas. A la comentada anteriormente, se suma otra en los años 1990, "cuando dijo que se debería otorgar a las mujeres la posibilidad de abortar si los análisis preparto mostraran que su hijo va a ser homosexual" ("James Dewey Watson", 2016). Estas palabras, según el científico, fueron malinterpretadas y descontextualizadas, Watson declaró que se refería al uso que harían algunas personas si conocieran el funcionamiento de la genética ("James Dewey Watson", 2016). En el año 2007, según el periódico *Sunday Times*, Watson sugirió que los negros no tenían porque tener la misma inteligencia que los blancos, "todas nuestras políticas sociales están basadas en el hecho de que su inteligencia es la misma que la nuestra - mientras que todas las pruebas indican que no es así" ("James Dewey Watson", 2016), inmediatamente Watson fue duramente criticado y tachado de racista. A lo que Watson replicó que sus palabras habían sido tergiversadas por los medios de comunicación ("James Dewey Watson", 2016), y replicó lo siguiente:

"Siempre he defendido ferozmente la postura de que debemos basar nuestra visión del mundo en el estado de nuestro conocimiento, en los hechos, y no en lo que nos gustaría que ocurriera. Por eso la genética es tan importante. Porque nos llevará a respuestas para muchas de las mayores y más complicadas cuestiones que han preocupado a la gente durante cientos (...) de años. Pero muchas de esas respuestas no son fáciles, puesto que (...) la genética puede ser cruel." ("James Dewey Watson", 2016)

Unos meses más tarde, El 20 de octubre del 2007 James Watson alegó lo siguiente:

"Sólo puedo pedir disculpas sin reservas a todos aquellos que hayan inferido de mis palabras que África, como un continente, es de alguna manera genéticamente inferior", rectificó. "No es eso lo que quería decir. Y, lo que es más importantes desde mi punto de vista, no hay una base científica que sustente esa opinión". (El País, 2007)

Sin lugar a dudas, la figura de James Watson es fuente de varias polémicas. A priori, la imagen pública que desprende el científico se vincula a un modelo muy determinado de hombre blanco racista y occidental, a esto si le sumamos los gestos sexistas a los que Rosalind Franklin se vio sometida como mujer en un contexto dominado por hombres (Sayre, 2000), obtenemos en la conjunción de ambos fenómenos una lectura crítica que nos indica también, la posición desfavorable del sexo femenino en el ámbito científico. Como veremos, el hecho de posicionar el conocimiento científico como un conocimiento vinculado al poder masculino es crucial en el trabajo de Domanović.

Breve aclaración entre disciplinas

Antes de seguir desplegando las cuestiones perfiladas y que nos interesan del punto anterior, es conveniente no perder de vista y analizar otro factor muy importante en la propuesta de Domanović. Se trata de los encuentros y desencuentros que establece su trabajo con la tradición de lo que se ha denominado como bioarte o arte genético.

Para tal cuestión, Lourdes Cirlot y Daniel López del Rincón han escrito conjuntamente el texto *Historiando el bioarte o los restos metodológicos de la historia del arte (de los medios)* texto que se publicó en la revista *Artnodes* en el año 2013. En dicho relato, Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013) plantean el bioarte como una disciplina que aglutina diversas formas de prácticas que establecen relaciones entre arte, biología y tecnología. De tal modo que, el bioarte se encuentra principalmente en un estado de interacción constante entre dos campos, lo que ellos denominan como el arte de los medios y el arte contemporáneo ortodoxo (López del Rincón & Cirlot, 2013, p.62). En el texto, los autores plantean tres formas posibles de aproximarse al estudio historicista del bioarte: mediante la lectura histórica de las relaciones entre arte, biología y tecnología; mediante el análisis de “los problemas y las soluciones que resultan de la comprensión del bioarte como parte del arte de los medios, fundamentalmente relacionados con la materialidad” (López del Rincón & Cirlot, 2013, pp.62-63), y mediante los retos que plantea las interacciones del bioarte con otras manifestaciones del arte contemporáneo ortodoxo. Atendiendo a la

primera forma apuntada, Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013,) establecen cuatro fases destacables a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI. Una primera fase comprendida entre 1920 y 1985, en la que destacan los trabajos de Edward Steichen y de Salvador Dalí. De Steichen se refieren a sus obras realizadas a partir de los años 1920 con la modificación de distintas variedades de plantas *delphinium* mediante los conocimientos de la genética mendeliana. Mientras que de Dalí, destacan la incorporación que hace el artista en su obra de 1957 *Butterfly Landscape, The Great Masturbator in Surrealist Landscape with DNA* en la cual, el artista incorpora referencias directas al ácido desoxirribonucleico ADN. Siguiendo esa genealogía, una segunda fase se inaugura en 1980 y se alarga hasta el 1992. Esta se caracteriza por la desconexión existente entre los artistas implicados, a pesar de esto, los autores conciben ese período como la consolidación de toda una generación de bioartistas en los que la relación entre arte y ciencia deviene el núcleo duro de sus propuestas. A lo largo de esos sesenta años se establecen dos tendencias claras, una biomedial, George Gessert, Joe Davis y Peter Germin Hoffmann, y otra biotemática, Kevin Clarke, Pam Skelton y Dennis Ashbaugh entre otros. A esto, le sigue una tercera fase comprendida entre 1993 y 2001 que se caracteriza por una estructuración y articulación de distintos agentes implicados en las intersecciones entre arte, biología y tecnología, así como de la aparición de diversas agencias que reconocen socialmente la práctica del bioarte, tales como el festival *Ars Electrónica* o la revista *Leonardo*. A esto se le suma la

exponencial actividad de trabajo que propone un dialogo entre arte y vida artificial a través de la simulación informática, cultivo celular, cultivo de tejidos y microcauterización. A esta creciente actividad, se le unirá una tendencia nueva de naturaleza crítica y activista, Critical Art Ensemble, Beatriz Da Costa, Natalie Jeremijenko, Heath Bunting y Brandon Ballengée. Con todo ello, para Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013) este tercer periodo marca la consolidación de toda una heterogeneidad de formas de hacer del arte biológico (p.66). Finalmente una cuarta etapa, de 2002 hasta 2013, que representa la afianciación del bioarte como movimiento artístico. En la que la tendencia biotemática viene a declive y la tendencia biomedial se consolida y crece, junto a la bibliografía sobre el tema y se llega incluso a la introducción como disciplina en algunas universidades (López del Rincón & Cirlot, 2013, p.66). Esta última fase representa el momento en el que se consolida la idea de que el arte biológico es una práctica enlazada al arte de los medios.

Esta última idea, abre la segunda forma que nos apuntaban inicialmente los autores acerca de la relación que se establece entre el bioarte y el arte de los medios. La cual se inaugura en el inicio del siglo XXI. “El bioarte se integra con naturalidad en este campo artístico al servirse (en su tendencia biomedial) de las tecnologías, los procedimientos y los materiales propios de la investigación e innovación biotecnológicas” (López del Rincón & Cirlot, 2013, p.66). Pero el arte de los medios, que se asocia comúnmente en su historiografía a la noción de inmaterialidad, bajo ópticas neomaterialistas deviene al igual que

el bioarte, una práctica que puede ser asociada también a la materialidad. A pesar que se ha perpetuado la separación existente entre dos universos, entre el arte biológico, en tanto que arte enmarcado como disciplina anexa al arte de los medios y entre el arte contemporáneo ortodoxo. El arte de los medios y el arte contemporáneo ortodoxo se han articulado en espacios de difusión y producción distintos, cada una de estas disciplinas a generado su propio sistema de funcionamiento e historiografía. Contrariamente, para Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013) el arte biológico si que tiene puntos de conexión con el arte contemporáneo, sobre todo atendiendo a prácticas del arte contemporáneo dadas a partir de la década de 1960, prácticas basadas en la incorporación de materiales vivos, plantas, animales o paisajes. Reforzando su argumento, a través de las palabras de Edward Shanken, Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013) preguntan “¿Se puede elaborar un discurso híbrido que permita comprender de manera matizada cada uno de ellos y que al mismo tiempo establezca los fundamentos para mezclarlos más? A lo que Cirlot y López del Rincón (López del Rincón & Cirlot, 2013) dan respuesta argumentando que la máxima de unir arte/vida o arte/naturaleza la podemos extraer tanto del arte contemporáneo ortodoxo como del bioarte. Esa perspectiva nos ayuda establecer ciertas formas de pensar que establecen que el arte biológico podría también estar vinculado al arte contemporáneo. Y viceversa, como en el caso de Domanović que nos ocupa, que se enmarca dentro del sistema del arte contemporáneo ortodoxo, una galería de arte, y no emplea en

su metodología herramientas típicas del arte biológico ortodoxo, pero que, según nuestro criterio, posee altas dosis de información en contacto con las nociones de biología, sociología, tecnología y arte, que acaban proponiendo una visión crítica sobre la propia lógica tradicional del bioarte.

Bulls Without Horns

Vamos a introducir la reflexión que realiza Sandra Harding (1998) en su texto *Existe un método feminista*. En su trabajo, Harding (Harding, 1998) desarrolla un análisis crítico contra la idea que exista un método particular de investigación feminista. El punto de partida de Harding (Harding, 1998) se centra en la dificultad y complejidad de establecer la especificidad de tal método (p.10), puesto que cuando se habla de método feminista, habitualmente se confunde y se introduce en un mismo paquete, método, metodología y epistemología. Harding (Harding, 1998) plantea la disertación entre las tres nociones, “el problema reside, simplemente, en que el término “método” suele emplearse para hacer referencia simultánea a los tres aspectos de la investigación” (Harding, 1998, p.11). De ese modo, al referirse a las cuestiones concretas del método de investigación social, la autora nos recuerda que el método se entiende como una técnica de buscar información que se hace posible bajo tres dinámicas, “escuchar a los informantes (o interrogarlos), observar el comportamiento, y examinar vestigios y registros históricos” (Harding, 1998, p.11). Según Harding (Harding, 2008), se establecen diferencias sustanciales cuando estos métodos se ejecutan desde planteamientos feministas. Esto queda patente en el hecho

de que las investigadoras feministas recuperan e introducen los pensamientos de las mujeres y de los hombres informantes, dando prioridad a analizar “también algunos comportamientos de mujeres y hombres que, desde la perspectiva de los científicos sociales tradicionales, no son relevantes” (Harding, 1998, p.11). Además, nos suscribe la autora que muchos científicos sociales y filósofos son proclives a encasillar y simplificar los estudios feministas como un método de investigación específico más. Cuando en realidad, lo que las investigaciones feministas proponen es la puesta en duda del propio sistema de investigación científica dominante.

Respecto a la metodología de investigación, la autora la entiende bajo el enfoque de Peter Caws, como una teoría que debería analizar los propios procedimientos de la investigación y proponer un análisis de la estructura general de cada una de las disciplinas científicas (Harding, 1998, p.12). De ahí se extraen y derivan problemáticas epistemológicas, el hecho que las teorías tradicionales de la ciencia no son una representación de lo humano, sino tan sólo de lo masculino, puesto que la mujer históricamente no ha tenido cabida en los procesos de construcción en el relato del conocimiento:

“Las feministas argumentan que las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente, con o sin intención, la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o *agentes del conocimiento*, sostienen que la voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres (de los que pertenecen a la clase o la raza dominantes); aducen que siempre se presupone que el sujeto

de una oración sociológica tradicional es hombre. Es por eso que han propuesto teorías epistemológicas alternativas que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento". (Harding, 1998, p.14)

Estas problemáticas señaladas, ambas de orden epistemológico, metodológico y de método, tampoco se solucionan incorporando a las mujeres en los circuitos de los estudios tradicionales, ni tan siquiera con la incorporación de la mujer en la vida pública. Dado que ese fenómeno, amaga perversos sistemas de dominación androcéntrica, "las únicas actividades que constituyen y moldean la vida social son aquellas que los hombres han considerado importantes y dignas de estudio" (Harding, 1998, p.16). En ese sentido, las ciencias sociales quedan definidas por Harding (Harding, 1998) como una extensión y proyección de la vida social de los hombre "blancos, occidentales y burgueses" (Harding, 1998, p.20), las cuales, tan sólo dan respuesta y formulan las preguntas que estos desean formular. Bajo este marco, Harding (Harding, 1998) circunscribe también por ejemplo, los modos en que el Estado, la economía y las instituciones públicas han moldeado las practicas sociales sobre la maternidad. De ese modo, Harding (Harding, 1998) propone la investigación feminista bajo la ecuación de Thomas Kuhn, la cuál plantea que el sentido de la filosofía de la ciencia no debe ser otro que el preguntarse acerca de las propias evidencias de la misma historia de la ciencia (p.19). Por lo que, Harding (Harding, 1998) establece que el enfoque histórico es una de las piezas clave que mejor definen el hacer de la investigación feminista (p.19). La filosofía tradicional de la ciencia da por sentado las hipótesis de partida de una

investigación, se centra en la calidad de los resultados obtenidos, obviando el origen y el análisis de la formulación de las preguntas que articulan dichos problemas e hipótesis, tales elementos, desde una óptica feminista, deberían albergar en su interior la incorporación de las experiencias femeninas:

“Reconocer la importancia de las experiencias femeninas como recurso para el análisis social tiene implicaciones evidentes para la estructuración de las instituciones sociales, de la educación, de los laboratorios, las publicaciones, la difusión cultural y establecimiento de agencias de servicio; en suma, para la estructuración de la vida social en su totalidad. Por ello, debe enfatizarse que son las mujeres quienes deben revelar por primera vez cuáles son y han sido las experiencias femeninas. [...] En los mejores estudios feministas, los propósitos de la investigación y del análisis son inseparables de los orígenes de los problemas de investigación. ” (Harding, 1998, pp.21-24)

El análisis que realiza Harding (Harding, 1998) establece fuertes conexiones con la propuesta de Domanović. Cuando la artista decide abordar su proyecto y comunicarlo a través de la hoja de sala que acaba dibujando su exposición, lo decide hacer con una entrevista a una mujer científica y le pregunta acerca de su condición de mujer en el ámbito científico y familiar, enlazando con ello también, la historia personal de Rosalind Franklin. Este dato sitúa en primer plano las condiciones sociológicas y contextuales de la investigación científica llevada a cabo por una mujer, reapropiándose así de esa

cuestión para colocarla como eje articulador de su proyecto. Estamos ante una exposición que no nos presenta sus resultados como conclusiones, sino que contrariamente, presenta resultados que establecen un paralelismo entre el objeto de estudio [la bioingeniería] y el lugar que ocupa su investigador [una mujer] en su área de estudio específica. Por lo tanto, podemos considerar la propuesta de Domanović como una propuesta que se proyecta desde una posición feminista.

Por otra parte, también nos interesa analizar aquí el modo en que Domanović plantea el tratamiento de la bioingeniería en su trabajo. Si cogemos como referente y contrapunto el posicionamiento de Eduardo Kac, uno de los artistas más reconocidos en lo que el mismo denominó arte transgénico, vislumbraremos con más claridad como la propia práctica artística del arte biológico también puede ser radiografiada desde una perspectiva feminista. Atendiendo el texto *El arte transgénico* que el mismo Eduardo Kac publicó en el año 2002 en la revista electrónica *Artnodes*, podemos detectar posiciones antagónicas entre Kac y Domanović, en lo que al conocimiento científico se refiere. Del siguiente modo plantea Kac su relación con la genética:

Propongo que el arte transgénico sea una nueva forma de arte basada en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir genes sintéticos a un organismo o material genético natural de una especie a otra, a fin de crear organismos vivientes singulares. La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y del animal para crear nuevas formas de vida. La naturaleza

de este nuevo arte no sólo viene definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal, sino sobre todo por la naturaleza de la relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales de compañía. No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la responsabilidad por la nueva forma de vida así creada. (Kac, 2002, p.2)

En este fragmento de texto queda expuesto de forma muy clara y concisa, como percibe Kac el poder de la ingeniería genética y su posición respecto a ésta. Para Kac (Kac, 2002) la ingeniería genética es una oportunidad para intervenir en el código de la vida, en el que el artista se otorga a sí mismo el poder y la autoridad para realizar dicha tarea sin ningún tipo de fisura ética o moral. En su texto, el artista nos habla de su proyecto *GFP k-9*, el cual consiste en insertar en el código genético de un perro la proteína PPF de una medusa de la especie *Aequorea Victoria*. Esta proteína posee la particularidad de hacer que dicha medusa emita una luz verde brillante cuando ésta se ve expuesta a una luz ultravioleta. Según Kac, ésta manipulación no causaría ningún tipo de alteración en el animal, y tampoco afectaría a la relación del perro con otros miembros de su especie. Kac (Kac, 2002) argumenta que la influencia del hombre en la evolución del perro posee unos 15.000 años de historia (p.4). Rememora la instauración en el siglo XIX del concepto de perros de raza pura y nos invita a ojear la prensa canina especializada, en la que se muestran los

logros de los criadores de perros referidos a los controles genéticos del animal (Kac, 2002, p.4). También nos recuerda que nuestro hogar está plagado de plantas y animales que son el resultado de distintos procesos de hibridación y manipulación genética, como el caso del “guacamayo Ara Catalina, con su flamante pecho naranja y alas de color verde y azul, que no existe en la naturaleza. Los avicultores cruzan el guacamayo azul y dorado con guacamayos de color escarlata para crear este precioso animal híbrido” (Kac, 2002, p.5). En definitiva, la postura de Kac (Kac, 2002) muestra una clara voluntad de dominio sobre el devenir de la naturaleza:

[...] los artistas ahora pueden no sólo combinar genes de especies diferentes, sino también escribir fácilmente una secuencia de ADN en sus procesadores de texto, enviarla por correo electrónico a un centro de sinterización comercial y, en menos de una semana, recibir un tubo de ensayo con millones de moléculas de ADN con la secuencia prevista. [...] Ser humano significará que el genoma humano no es una limitación, sino nuestro punto de partida. (Kac, 2002, pp.6-9)

Por el contrario, Domanović establece una relación con la ingeniería genética desde un lugar muy distinto, la artista se centra en analizar ciertas fuerzas que dominan en la realidad, mientras que Kac pretende dominar la realidad. Domanović señala la masculinidad del conocimiento científico, mientras que Kac, se sirve del conocimiento científico validado para seguir expandiendo el camino previsto que el hombre ha trazado hasta llegar a nuestros días. Kac

pretende colonizar la vida, Domanović habla de quien ha colonizado la vida. Conseguir que un perro brille en la oscuridad de la noche representa un cierto deseo de iluminar el futuro, suprimirle los cuernos a un toro, representa avanzar hacia el futuro pero robándole ciertos atributos al macho.



Figura 81. (Domanović, 2016). Bulls Without Horns: Alison With the Bulls, 2016. Impresión montada sobre Diasec. 150 x 200 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.



Figura 82. (Domanović, 2016). Bulls Without Horns: Spotigy's Poll, 2016. Impresión montada sobre Diasec. 150 x 200 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.

Formas cyborg

Siguiendo nuestro recorrido, nos encontramos en la sala de la galería tres objetos escultóricos, se trata de *Votive: Hare* (Figura 84), *Votive: Partridge* (Figura 85) y *Pomegranate* (Figura 86) son lo que podríamos describir como tres pedestales minimalistas antropomorfos. Cada uno de ellos posee dos brazos que se asemejan a extremidades humanas robotizadas, sosteniendo correspondientemente cada cual en su mano; una granada, un conejo y una perdiz. A su vez, los tres pedestales albergan en su parte trasera unos huecos que se corresponden a cada uno de sus brazos, es decir, el objeto escultórico posee a su vez, la propia caja de transporte para los brazos.

En los albores del siglo XXI, Donna Haraway se acogía en la figura del cyborg para reinscribir en ésta, las potencialidades del feminismo. Según la visión de la autora, en el contexto informacional el feminismo puede llegar a devenir una máquina para la transformación de la sociedad mediante la transgresión de las principales categorías ontológicas que unificaron el proyecto masculino de civilización occidental. Para Haraway (Haraway, 1991) “el cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p.1). El punto de partida de Haraway (Haraway, 1991) es asumir que los humanos hemos alcanzado la hibridación entre máquinas y organismos. La ciencia y la política occidentales tradicionales son la maximización del capitalismo racista, del progreso, de la “apropiación de la naturaleza como un recurso para las producciones de la cultura, de

reproducción de uno mismo a partir de las reflexiones del otro” (Haraway, 1991, p.2). Las fuerzas motores del desarrollo individual y de la historia son alianzas que permanecen grabadas como mitos en la cultura occidental. A través del trabajo, ambas fuerzas se sustentan bajo el argumento de una unidad original. Argumentos que conducen a un dominio sistemático tanto de la naturaleza como de la mujer. La naturaleza del cyborg es omitir a dicha unidad original, el cyborg está liberado del sentido humanístico occidental (Haraway, 1991, p.3). Los cyborgs son “los hijos ilegítimos del militarismo y del capitalismo patriarcal” (Haraway, 1991, p.4) y del socialismo de estado, es decir, el cyborg es hijo del presente. Los cyborgs son proclives a la samplerificación de lo humano con lo animal. Esto sitúa a los cyborgs como agencias de reconciliación de lo natural con lo cultural (Haraway, 1991, p.5). “El cyborg aparece mitificado precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. Lejos de señalar una separación entre los seres vivos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros” (Haraway, 1991, p.5). Los cyborgs ponen en entredicho las separaciones ontológicas entre el materialismo y el idealismo. Progresivamente, las máquinas se han ido integrando con lo humano. Los cyborgs son el resultado de la unificación de lo natural y de lo artificial, dualismos que habían permanecido históricamente divididos (Haraway, 1991, p.5), están íntimamente ligados a la microelectrónica, que ha logrado confundir los límites entre lo físico y lo no físico. Estas transformaciones se manifiestan en mayor grado en la ciencia, un lugar por excelencia para la “confusión de

fronteras” (Haraway, 1991, p.7), lugar en el que el estrés deviene un síntoma, la enfermedad de la “revolución científica asociada con el sueño nocturno de la sociedad post industrial” (Haraway, 1991, p.7). La potencia del mito del cyborg deviene como una agencia para activar el trabajo político. La tarea política del cyborg es la de no temer al parentesco con lo animal, ni con la máquina, al asumir la contradicción y la borrosidad de la identidad, la de ver desde varios puntos de vista a la vez (Haraway, 1991, p.8). Las relaciones sociales quedan afectadas por la implementación global de la ciencia y la tecnología. El cyborg de Haraway reivindica cambios en las concepciones de raza y de género instauradas por el capitalismo industrial (Haraway, 1991, p.8).

La informática desplaza el trabajo industrial para dar paso al trabajo como un juego mortal (Haraway, 1991, p.17). La informática abre la puerta a concebir el mundo, ya no en términos de “propiedades esenciales” sino en términos de diseño (Haraway, 1991, p.18). Por lo que la raza, el sexo y las ideologías quedan integradas en el sistema de datos global, elementos bajo el dominio de tecnócratas y sistemas de expertos (Haraway, 1991, p.17). El ser humano queda expresado en tanto que datos, susceptible a ser empleado como un mero número en estructuras estadísticas. La informática propone un nuevo campo semántico que desdibuja los límites de las viejas dicotomías de occidente; mente/cuerpo, animal/humano, organismo/máquina, público/privado, naturaleza/cultura, hombre/mujeres y primitivo/civilizado. La informática ha conseguido interconectar entre si todos los elementos citados, ofreciendo la

posibilidad de un mundo de poliformas. El trabajo, el hogar, lo público, todo queda conectado a lo que Haraway (Haraway, 1991) denomina como informática de la dominación. Este hecho, a pesar de sus condiciones, no deviene una barrera para Haraway ni para el feminismo que esta defiende, sino una oportunidad:

Las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías son las herramientas decisivas para darle nuevas utilidades a nuestros cuerpos. Estas herramientas encarnan y ponen en vigor nuevas relaciones sociales para las mujeres a través del mundo. Las tecnologías y los discursos científicos pueden ser parcialmente comprendidos como formalizaciones, por ejemplo, como momentos congelados de las fluidas interacciones sociales que las constituyen, pero deberían asimismo ser vistos como instrumentos para poner significados en vigor. La frontera entre mito y herramienta, entre instrumento y concepto, entre sistemas históricos de relaciones sociales y anatomías históricas de cuerpos posibles, incluyendo a los objetos del conocimiento, es permeable. Más aún, mito y herramienta se constituyen mutuamente.

Además, las ciencias de las comunicaciones y las biología modernas están construidas por una misma intención, la traducción del mundo a un problema de códigos, una búsqueda de un lenguaje común en el que toda resistencia a un control instrumental desaparece y toda heterogeneidad puede ser desmontada, montada de nuevo, invertida o intercambiada. (Haraway, 1991, p.22)

Bajo el criterio de Haraway, la informatización del mundo representa para el cyborg, la ocasión para un apoderamiento, si la vida se equipara a datos, porqué no combinar esos datos, o más aún, porque no reprogramar nuevos datos para desarticular las categorías de raza, sexo, género? y reconstituir todo el conjunto de dicotomías y dualismos anclados al proyecto moderno de occidente. La idea que subyace en la reflexión de Haraway es muy potente, abre las puertas a imaginar otros futuros y operar sobre las estructuras que nos mantuvieron ensamblados de una determinada manera a lo largo del tiempo. La tesis de Haraway se puede leer en los tres objetos de Domanović. Las referencias al cyborg quedan expuestas en *Votive: Hare* (Figura 84), *Votive: Partridge* (Figura 85) y *Pomegranate* (Figura 84). Así como, en el propio planteamiento de su exposición, haciendo preguntas y señalando a cuestiones acerca de la hegemonía masculina sobre el conocimiento científico. Como hemos visto anteriormente, Eduardo Kac proponía ensamblajes cyborgs, pero sus propuestas no ponen el acento en desmontar el dominio masculino sobre la ciencia, sino que, establecen una afirmación del poder científico para seguir dominando la naturaleza. Mientras que Domanović, le interesa el cyborg en tanto que agencia para despotenciar cierto poder masculino representado en la ciencia a lo largo del tiempo. Ambos artistas parten de un punto de salida similar, pero sus ambiciones y recorridos son diametralmente opuestos. Esa conciencia crítica que Domanović expresa en una puesta en duda de la masculinidad de la ciencia, es equiparable, en tanto que operación basada en poner bajo sospecha

algo, a la puesta en duda de la masculinidad de cierto arte. Los tres objetos escultóricos de Domanović aluden y establecen un punto de tensión contra la forma del minimalismo, y es en esa oposición donde la correspondencia con el sustrato de los planteamientos del cyborg de Haraway alcanzan su potencia en la obra de Domanović. Los principales elementos estructurales que construyen *Votive: Hare* (Figura 84), *Votive: Partridge* (Figura 85) y *Pomegranate* (Figura 84) son tres pedestales, pedestales que son un cuerpo rectangular a los que la artista les hace crecer unos brazos. La referencia que establecen los tres pedestales con el objeto artístico minimalista es evidente. Incluso uno de ellos lleva grabado en su superficie una retícula geométrica que evoca de forma obvia algunos trabajos de Frank Stella. Uno de los principales argumentos del legado de los artistas minimalistas fue la transmisión de la idea de que la obra no debería establecer puntos de contacto con ningún tipo de carácter antropomorfo. David Bachelor (Bachelor, 1999, p.17), refiriéndose a Donald Judd y Frank Stella comenta: "Ambos artistas acentuaron la importancia de la simetría en sus obras como un medio para desvanecer el implícito antropomorfismo evidente incluso en lo más abstracto del arte europeo [...]". O el mismo Hal Foster (Foster, 2001, p.46) recordaba que para Rosalind Krauss la operación más significativa que llevó a cabo el minimalismo fue la de contraponerse tanto al antropomorfismo como al ilusionismo. Del mismo modo, resume y apunta Aurora Fernández Polanco:

Objetos reducidos a la única visibilidad de su configuración visible,
ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen; "What

you see is what you see" ["lo que ves es lo que ves"] había dicho Frank Stella. No hay más tautología que esta tautología. Lo mismo ocurre con los objetos específicos de Judd. En tercer lugar, prescindir de la temporalidad. Los objetos deben ser vistos en su propia estabilidad, una estabilidad que les impida cualquier metamorfosis. Para que esto ocurra deben ser fabricados con materiales industriales, materiales actuales, y además hechos para resistir el paso del tiempo [aluminio, acero inoxidable, hierro galvanizado, resina, poliéster...]. Su producción ha de seguir un proceso repetitivo, serial. Otra variable tautológica, advierte Didi-Huberman: "lo mismo vuelve invariablemente a lo mismo". De este modo se puede conseguir un arte vacío de toda connotación, de toda emoción, un anti-expresionismo, anti-psicologismo; ni interioridad, ni latencia, ni misterio, ni aura. En cuarto lugar, evitar todo antropomorfismo. (Fernández Polanco, 1999, pp.44-45)

A los tres pedestales minimalistas, Domanović les provoca una mutación humana, una decisión que conlleva la voluntad de dotar al objeto escultórico de un carácter antro-tecnopomormo, *Votive: Hare* (Figura 84), *Votive: Partridge* (Figura 85) y *Pomegranate* (Figura 84) son una invitación a la metamorfosis en tanto que resistencia al objeto vacío minimalista. Por lo tanto, son también una invitación a concebir la obra artística de forma opuesta a una tautología. De esa forma, Domanović actúa sobre el propio sistema ideológico del minimalismo, siguiendo de ese modo, la estela del arte feminista norteamericano forjado a finales de la década de 1960:

[...] al tiempo que *el arte minimalista* elaboraba el desplazamiento hacia las condiciones preceptuales del espectador inaugurado por el minimalismo, el arte feminista también cuestionaba el supuesto minimalista de que todos los espectadores, todos los cuerpos, son perceptual y psicológicamente iguales. Asimismo, a la vez que elaboraba la crítica a la visualidad iniciada en el Arte Conceptual, el arte feminista cuestionaba el supuesto conceptualista de que el lenguaje es esencialmente neutral, transparente y racional. (Foster, Bois, Krauss, y Buchloh, 2006, p.570)



Figura 83. (Domanović, 2016). Vistas de la exposición Bulls Without Horns, 2016. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.



Figura 84. (Domanović, 2016). Votive: Hare, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser, poliuretano, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.



Figura 85. (Domanović, 2016). Votive: Partridge, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser, poliuretano, aluminio, cobre, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.



Figura 86. (Domanović, 2016). Pomegranate, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser, poliuretano, aluminio, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.



Figura 87. (Domanović, 2016). Pomegranate, 2016. Plástico PA sinterizado con Láser, poliuretano, aluminio, fibra de carbono-Kevlar, Corian y Foam. 175,5 x 68 x 38 cm. Galería Tanya Leighton, Berlín. Foto: Cortesía de la artista y de la galería Tanya Leighton.

Formas animales

En el punto anterior hemos leído dos términos expresados por Polanco para referirse al minimalismo: el antropomorfismo y la metamorfosis. Términos que me gustaría poner en evaluación junto a la puesta en tensión que también vislumbrábamos en la última cita del punto anterior acerca de la defensa de la no neutralidad del proyecto feminista. Todas estas nociones, antropomorfismo, metamorfosis y no neutralidad, resultan claves para comprender y profundizar en la dimensión y el lugar que ocupan en el trabajo de Domanović.

Para ello, vamos a revisar brevemente algunas ideas de Rosi Braidotti (Braidotti, 2005), una autora en sintonía con el pensamiento poshumanista de Haraway.

Braidotti (Braidotti, 2005) parte de las reflexiones que Deleuze dedicó a la noción de devenir. Pensamiento con el que se propone substituir el yo del psicoanálisis Freudiano, por un yo definido por su exposición constante a un flujo de

movimiento, “los procesos de devenir no se predicen partiendo de un yo estable y centralizado que supervisa su desdoblamiento. Más exactamente se apoya en un sujeto no unitario, multiestratificado y dinámico” (Braidotti, 2005, pp.148-149).

Para Braidotti (Braidotti, 2005), al igual que para Deleuze, el sujeto se construye a partir de los afectos establecidos en el movimiento y encuentro con los otros.

Bajo ese mecanismo, el devenir del sujeto se transfiere y da paso a convertirse en un proceso abierto y creativo (Braidotti, 2005, p.151). Braidotti (Braidotti,

2005) parte de la herencia posestructuralista acerca de la puesta en crisis del humanismo, así como de los discursos tecnoculturales sobre la aparición del

“otro” como fenómeno que posibilita la aparición y el agenciamiento de contrasubjetividades:

[...] es importante subrayar que estas otros emergentes no se contentaron con su incorporación a la variedad de discursos surgidos durante la modernidad, incluidos los críticos. Ellos también produjeron sus propios discursos y entonaron sus cada vez más visibles y atrayentes subjetividades. De este modo, el feminismo y la teoría colonial nativa o negra produjeron discursos y prácticas autónomas que desafiaron a la voz de su amo. (Braidotti, 2005, p.148)

A pesar de las evidentes simonías de Braidotti (Braidotti, 2005) con el posestructuralismo, debemos apuntar un dato muy importante, se trata de la disensión de la autora con Deleuze y Guattari en lo que respecta al proceso de devenir del sujeto sexualmente diferenciado. La hipótesis y aportación de Braidotti (Braidotti, 2005) es que la diferencia sexual sí genera devenirse políticamente diferenciados. Esta diferencia de posicionamiento es clave para entender las implicaciones políticas del discurso de Braidotti.

Dicho esto, nos interesa mostrar aquí algunas reflexiones que la autora le dedica al devenir sujeto animal. Reflexiones que Braidotti (Braidotti, 2005) extiende en el capítulo *Meta(r)amorfosis: devenir mujer/animal/insecto* del libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Para ello, Braidotti (Braidotti, 2005) se desprende de la concepción del animal que plantea la filosofía de Heidegger. Para Heidegger, el hombre es el único ser vivo capaz de

pensarse a si mismo y de poder concebirse fuera de él mismo. Esta premisa, establece una determinada visión y forma de relación del ser humano con el mundo, la cual apunta a concebir el propio ser humano como el único ser vivo capaz de poder entrar en contacto con la verdad del ser. Del siguiente modo lo explica la pensadora italiana:

Heidegger considera que la diferencia esencial entre el Hombre, el animal y la planta descansa en la capacidad del ser humano para experimentar el éxtasis, para salirse de sí mismo, para abrir el espacio del mundo y ser arrojado fuera del presente en el continuum temporal que constituye su Ek-sistenz. Esta continuidad temporal convierte al hombre en lo Ek-sistente, esto es, en aquello que está esencialmente conectado a la verdad del Ser, incluso y especialmente es su capacidad para salirse fuera del Ser. (Braidotti, 2005, p.148)

Este sistema establece un distanciamiento, un desacople entre el hombre y el animal. Antagónicamente a la resolución de Heidegger, Braidotti (Braidotti, 2005, p.153) se apoya en Shaviro, el cual plantea que el lenguaje no es el canal para representar el mundo, sino que contrariamente el lenguaje interacciona constantemente con el mundo. “El sujeto está saturado de acoplamientos de tipo simbiótico y contaminante/viral, que lo interconectan a una variedad de otros, empezando por su medio ambiente” Braidotti (Braidotti, 2005, p.153). Es decir, la posición de Braidotti (Braidotti, 2005) plantea una visión de interconectividad constante del sujeto con el mundo, con todos esos otros,

animales, plantas, etc. De ahí que Braidotti (Braidotti, 2005), estire de Deleuze su visión del devenir, entendiéndola como un proceso de construcción compartido que se da en términos espaciales y temporales:

Este devenir animal es una forma, espacial y temporal, de intensificar un espacio vital común, que el sujeto nunca domina o posee, sino que se limita a cruzar siempre en manada, en grupo o como parte de una banda. Es un sujeto encarnado, pero de ningún modo se trata de un sujeto que se halla, suspendido en una distancia esencial del hábitat/medio/territorio. (Braidotti, 2005, p.154)

Aclarado este primer aspecto respecto a la posición del humano respecto a su forma de relación con el mundo. Braidotti (Braidotti, 2005) nos recuerda el legado de Foucault. El cómo los discursos normativos penetran en la producción de saber. Argumenta que la razón del hombre se corresponde al hombre en tanto que animal racional, “del que se espera que habite un cuerpo físico enteramente funcional” (Braidotti, 2005, p.154). Bajo el dominio de ese sistema (la razón occidental), lo deforme, lo zoomórficos, lo discapacitado, pueden ser considerados fuera de la norma. El cuerpo blanco, racional y occidental propuesto por Leonardo da Vinci es un exponente altamente representativo de esa forma de normalización de humano-hombre/blanco/racional/ (Braidotti, 2005, p.154). Bajo esa perspectiva, y como hemos visto anteriormente atendiendo a las palabras de algunos artistas minimalistas representativos, podríamos suponer que el arte minimal sigue una genealogía del arte de la razón occidental, o lo que es lo mismo, podríamos

decir, y esto lo vimos también en el capítulo que dedicábamos a Phillipe Decrauzat, que el arte minimalista representa una práctica conceptualmente normativa, mientras que, hacer crecer unos brazos femeninos sobre un símbolo de la razón (un pedestal geométrico), representa un gesto de deformidad respecto a esa normatividad.

Bajo el ojo de Foucault, el yo psicoanalítico se inscribe como un germen que perpetúa la rigidez de lo normativo. Así lo redacta Braidotti:

Desde una perspectiva psicoanalítica, el yo corporal con sus múltiples funciones se descompone en órganos, en función del modo en el que éstos se relacionan con los impulsos y contribuyen a elecciones [...] socialmente aceptables. Disciplinar el cuerpo significa socializarlo en un comportamiento <<normal>>. [...] el psicoanálisis es una teoría que aspira a explicar los datos, no a transformarlos.

(Braidotti, 2005, p.154)

Desde esa detección y marco del psicoanálisis, el planteamiento de Braidotti (Braidotti, 2005) apoyado en Deleuze, se centre en extraer y proponer la potencia de a-organicoizar el cuerpo, de liberarlo “de las funciones falocéntricas de la identidad”, se concentra en liberar al yo psicoanalítico (Braidotti, 2005, p.155) que permanece inscrito en el cuerpo normativo. Este planteamiento filosófico es altamente propositivo, y establece paralelismos con Haraway, puesto que es una llamada al poder de la transformación política del sujeto. Del siguiente modo refiriéndose al planteamiento de Deleuze, Braidotti sintetiza el alcance de dismantelar el yo psicoanalítico:

[...] este movimiento está dirigido a desligar al sujeto del marco de referencia tradicional al que le ha confinado el régimen falocéntrico. Así pues, él subraya la no coincidencia del sujeto con su conciencia. La nomadología filosófica desplaza el equilibrio de poder fuera de la mente y lo sitúa en el cuerpo. Incluso, de modo más significativo, privilegia la unidad de la mente y del cuerpo, no su oposición binaria. (Braidotti, 2005, p.156)

En esto consiste el proceso de devenir animal. En cierto sentido, supone una llamada a una perversión generalizada de todas las funciones corporales, no sólo de las sexuales. Es una forma de descodificar el código maestro falogocéntrico y de aflojar su poder sobre el cuerpo. (Braidotti, 2005, p.155)

Este es el punto que deseábamos traer a escena, la forma en la que Baridotti (Braidotti, 2005) establece las pautas para que se perpetúe lo normativo, observar que cediendo a los impulsos del cuerpo parte del poder otorgado al pensamiento racional, se puede dar pie a establecer un ejercicio de autorepresentación que pone en jaque a la propia estructura normativa. En ese sentido, Braidotti (Braidotti, 2005) nos brinda en su texto un ejemplo revelador de lo que significa ese devenir animal. La autora nos trae a escena el relato *The wolf's bride* de Aino Kallas. En él se narra la historia de una mujer loba, su proceso de transformación y pérdida de conciencia humana dando lugar al animal. Por la noche, cuando la mujer cede paso a la loba, se ve atraída sexualmente por la manada de lobos, mientras que por el día, la mujer duerme y

es una esposa obediente siguiendo los cánones de lo normativo. La narración finaliza con el marido humano disparando a un lobo, disparo realizado con una bala de plata hecha con su anillo de matrimonio. “Por lo tanto la loba, considerada como emblema, representa la monstruosidad del deseo sexual femenino liberado” (Braidotti, 2005, p.162). En cierta medida, que *Votive: Hare* (Figura 84), *Votive: Partridge* (Figura 85) y *Pomegranate* (Figura 84) se formalicen con unos brazos de mujer cyborg que sostienen en sus brazos una liebre, un conejo y una granada, nos da pie a pensar en la conexión que existe entre la obra de Domanović y el imaginario del pensamiento feminista materialista. La obra de Domanović se centra en aplicar sobre objetos artísticos parte del caldo teórico del pensamiento de Braidotti, Haraway y Harding. Su potencia reside en la forma en la que la artista pone en evidencia ciertos lenguajes consolidados del lenguaje artístico, bioarte y minimalismo, para depositar en ellos una semilla que les hace desplegarse de una forma inusual, inscribiendo en ellos un proyecto político feminista. Su operación nos brinda la posibilidad de ver con mayor nitidez las formas y los lenguajes que permanecen inmóviles y anclados a la normatividad falocéntrica.

Regresando al inicio de este punto, cuando el colega de Watson, le preguntaba en tono bromista si estaba muerto o era un cerdo? Si nos aplicáramos a nosotros mismos la pregunta y respondiéramos ahora una hipotética respuesta, ésta se nos presentaría de una forma poco normativa pero

altamente compleja e estimulante. – Paradójicamente, ser un cerdo al igual que un cyborg, visto desde este horizonte expuesto no resulta tan peyorativo.

Abstracción o conclusión

En el año 2002 cuando empecé mis estudios de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, me percaté de la tensión histórica en la que nos hallábamos. Por un lado la facultad parecía tener dinámicas propias del siglo XIX, clases de mimesis de la naturaleza mediante el dibujo al carboncillo, clases de pintura al óleo basadas en la expresión de emociones a través de los colores, clases de modelaje en barro a través del cruce de miradas con una modelo desnuda. Y por otro lugar se podía intuir la potencialidad que ofrecían los ordenadores, así como entrever los nuevos conceptos que la red tecnológica e informacional fermentaban sobre la práctica artística. Toda una lista de términos nuevos se disponían en cadena³: nodos, redes, sistemas, interacción, no-linealidad, código, comunidad, un sinfín de conceptos que ponían bajo las cuerdas muchas de las posturas artísticas ancladas en la modernidad y en la posmodernidad⁴, y presentes de forma muy viva tanto en el día a día de aquel

³ Nociones desarrolladas a lo largo del capítulo 3 *Abstracción en el medio y el medio representado* mediante el análisis de la obra de Artie Vierkant y Constant Dullaart, principalmente a través de autores como Lev Manovich, Walter Benjamin o el propio Vierkant. De forma extensiva dicho análisis se completa en el punto *Forma histórica* del capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas de desnaturalización*, de la mano de Hito Steyerl y Manuel Castells a través del análisis de la obra de Nina Beier.

⁴ Tanto la modernidad como la posmodernidad fijaran una serie de ideas que se arrastrarán hasta nuestro presente, chocando directamente con discursos derivados de la implementación de los medios electrónicos de comunicación en la sociedad. Estas tensiones entre ambos discursos se hacen muy patentes constantemente a lo largo de la tesis. De ese modo, hemos

entonces como en el presente⁵. Sin lugar a dudas en ese momento se empezaron a dibujar con cierta solidez un basto caldo de cultivo que destinaría al lenguaje de los nuevos medios a un circuito muy determinado, sus discursos se concentrarían en agentes e instituciones muy concretas y alejadas del ecosistema del mercado del arte contemporáneo. Si bien es acertado decir que la mayoría de los discursos alrededor de los nuevos medios y sus intersecciones con el arte, inicialmente fueron discursos dirigidos a conceptualizar un futuro utópico mediado por las posibilidades de la computación, también es cierto que por una razón o por otra, quince años después asistimos al encaje e integración entre dos mundos que parecían funcionar inicialmente de forma independiente el uno del otro. Se trata de la convergencia entre lo que sería la teoría de los nuevos medios electrónicos junto a la teoría del arte contemporáneo⁶, ideas,

recuperado el pensamiento de autores que perfilan análisis sobre la modernidad y la posmodernidad como Peter Bürger, Hal Foster, Rosalind Krauss, Lourdes Peñaranda Quintero, Eloy Fernández Porta o Michael Fried, para ser contrapuestos a autores como YProductions, Lev Manovich, Nicolas Bourriaud, Karen Barad, Sandra Harding, Donna Haraway, Rossi Braidotti, Sábada y Domínguez, Therese Kauffman, Maurizio Lazzarato o Walter Benjamin, todos estos proponiendo análisis más próximos a la genealogía de los medios electrónicos o a posiciones de calado feminista.

⁵ El capítulo 1 *Abstracción referencial. Índices posmodernos* lo dedicamos exclusivamente a la obra de Ryan Gander y Phillipe Decrauzat, dos artistas que trabajan directamente con discursos que se sustentan en la tradición de algunos de los movimientos artísticos más representativos del siglo XX.

⁶ Como ejemplo de esto el punto *Breve aclaración entre disciplinas* del capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas de des-naturalización*, donde recogemos las reflexiones de Lourdes Cirlot y Daniel López del Rincón arrojadas sobre el trabajo de Aleksandra Domanovic. Y el punto

pensamientos y posiciones amparados hoy bajo un fondo común; la era digital global y la evidencia de que la nube bajó del ciberespacio para integrarse con nosotros y quedarse un largo tiempo⁷.

Al finalizar mis estudios de master en la Universidad de Bellas Artes de Barcelona en el año 2012, me trasladé a vivir a Berlín, ciudad en la que desde este año 2016 comparto junto a mi ciudad natal, Palafrugell. Entre 2013 y 2015 junto a Sira Pizà codirigí Junefirst Gallery⁸, un espacio de proyectos expositivos en Berlín en el que realizamos una serie de exposiciones en las que intentábamos poner en relación nuestro contexto de formación, Barcelona, con un contexto internacional. Esta etapa me sirvió para conocer el contexto artístico emergente berlinés y centro europeo, propiciando esto una transformación en mi proyecto artístico personal. Parte de esas influencias quedan recogidas hoy en esta tesis doctoral⁹. Investigación con la que a través de los trabajos de otros ocho artistas, y el mío propio performatizado en tercera persona¹⁰, analizo como

Formas materiales del capítulo 4 Abstracción Informacional. Formas de investigación de la mano de Pau Alsina.

⁷ Muestra de ello es que la gran parte de la investigación la he realizado analizando artistas que abordan discursos relacionados con el impacto de los medios digitales en la sociedad y en la cultura, y todos ellos trabajan y muestran sus proyectos a través de espacios tradicionales como la galería comercial. Cosa impensable o muy difícil de ver antes de los años 2000.

⁸ <http://www.junefirstgallery.com>

⁹ Gracias a ese contexto pude acceder a conocer de forma directa los trabajos de los artistas Artie Vierkant, Constant Dullaart, Nina Beier y Aleksandra Domanovik.

¹⁰ Esta idea de hablar en tercera persona sobre mi mismo se consolida después de revisar el pensamiento de Rossi Braidotti en el punto *Formas animales* del capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas de des-naturalización* dedicado a Nina Beier: “los procesos de devenir no

la idiosincrasia de la tecnología ha penetrado en la retórica formal del arte emergente actual. Fenómeno que puedo afirmar se muestra presente en la mayoría de los trabajos aquí presentados, proyectos en los que se hace consciente ese calado, abriendo a su vez una reflexión crítica sobre ese proceso de colonización tecnológica en el sí de las formas posibles de relatar artísticamente.

Como telón de fondo, esta tesis ha circunscrito y profundizado en una idea que me ha tenido obsesionado durante más de quince años; se trata de la convicción de que la era informacional ha conllevado un cambio de paradigma sobre nuestra visión del mundo¹¹, y en su efecto y para nuestro interés sobre la concepción del propio arte¹². El hecho de que nuestra realidad ha sido

se predicen partiendo de un yo estable y centralizado [...]. Más exactamente se apoya en un sujeto no unitario, multiestratificado y dinámico” (Braidotti, 2005, p.148), este gesto desea ser expuesto al lector como un gesto performático de desdoblamiento, al igual que éstas conclusiones o el punto *Forma y contenido de esta tesis*.

¹¹ A través de Lev Manovich (capítulo 3 *Abstracción casual. Representación en el medio y el medio representado*), Manuel Castells y Donna Haraway (Capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas de des-naturalización*) obtenemos una panorámica que nos ofrece una visión completa y crítica del impacto de la tecnología de la información sobre la cultura y lo social.

¹² En ese sentido es altamente interesante la reflexión de Pau Alsina, presente en el punto *Formas materiales* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*. Cuando Alsina pone sobre la mesa y nos recuerda la presencia constante en la historia del arte de la división entre materialidad y inmaterialidad (entre software y hardware), las cuales son puestas en duda y desmontadas por el autor, proponiendo un equilibrio entre ambas nociones. Estas reflexiones implican un alto conocimiento tanto de la historiografía del arte como de la historiografía del arte de los medios electrónicos. Y sin lugar a dudas, esas ideas pueden ser interpretadas y apropiadas como posible método de trabajo aplicado, tanto en el discurso

transcodificada en datos numéricos, en una suerte de catalogación del mundo a golpe de impulsos lumínicos, indica que todos esos datos pueden ser manipulados, reorientados, copiados, pegados, multiplicados, transformados y vinculados entre sí de forma muy distinta a su marco de referencia¹³, antes las cosas permanecían en un lugar, ahora las cosas flotan por el espacio y están siempre disponibles¹⁴. Este hecho conlleva aceptar que el propio discurso artístico corre la misma suerte. El simple hecho de navegar por Internet, o hacer un sencillo *scroll* de treinta segundos sobre el muro de Facebook, nos da pistas de como nuestro cerebro recoge un conjunto de información de una heterogeneidad aplastante, la pizza que se cenó nuestro vecino ayer, junto a la artista premiada del último premio Turner, seguido del último acto terrorista del ISIS, junto a un GIF de un perro comiendo con una cuchara, todo esto a la vez mientras recibimos un WhatsApp de un amigo y mientras realizamos una lectura de un texto sobre Foucault. Las experiencias que nos dan forma hoy tienen que ver de forma directa con la experiencia de lo virtual y de lo fragmentado pero

filosófico como en la práctica artística. En parte, esta tesis ha tenido la voluntad de propiciar ese equilibrio.

¹³ En ese sentido, el pensamiento de Karen Barad vertido sobre el trabajo de Camille Henrot es crucial para esa idea, en concreto las ideas y propuestas de Barad acerca tanto de su noción de performatividad como de intraactividad, redactadas en el punto *The Pale Fox* del capítulo 2. Así como su término ético-onto-epistemología expuesto por Pau Alsina en el punto *Formas materiales* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*.

¹⁴ Esto queda evidenciado en la obra de Nina Beier, a través de la reflexión de Hito Steyerl en el punto *Forma histórica* del capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas de des-naturalización*. Los medios electrónicos introducen nuevas dimensiones espaciales y temporales, sujetas al orden de la pantalla sin un horizonte estable como suscribe Steyerl.

aglutinado y dispuesto siempre en un mismo plano; la pantalla, una interface en la que el paisaje y nuestros deseos se mediatizan siempre a través de ella, inaugurando así un proceso muy activo de retroalimentación sujeto al régimen de la transmisión de paquetes de información de distinta procedencia y singularidad. Si con el fuego se propició el desarrollo del lenguaje humano, con la informatización del mundo y sus gafas de visión científica se ha propiciado el desarrollo de la descomposición en partículas de cada uno de los elementos que nos unificaban¹⁵ y nos ayudaban a discernir con clarividencia la relación del fondo con la figura. Pasado, presente y futuro, hoy también comparten un mismo espacio dinámico y fluctuante¹⁶, donde resulta imposible distinguir que cosas están delante y que cosas están detrás.

De ese modo, ésta tesis se ha centrado en hallar algunos de los nudos

¹⁵ Para entender esta idea es necesario introducirse en el mundo de la física teórica de partículas, donde los resultados que ofrece la lógica del mundo atómico parece obedecer a priori a dinámicas imposibles de experimentar en el mundo macroscópico, sin embargo no podemos obviar que ese conocimiento de la física de partículas bien pudiera tener efectos en la percepción del mundo y sobre los procesos de mediación de intersubjetividad. Muestra de ello lo vemos en las propuestas de Karen Barad y del físico teórico Michio Kaku expuestas en el punto *The Pale Fox* del *Abstracciondecuerdas* capítulo 2. Idea que aplicamos como método experimental sobre la obra de Camille Henrot.

¹⁶ La percepción de Manuel DeLanda sobre la historia como una fuerza de energía modificando la materia y haciéndola cambiar de estado nos parece altamente estimulante y de un sentido común y brillantez absoluta, en contraposición del consenso generalizado acerca de la percepción de la historia como algo lineal, estable y consecutivo (punto *Formas materiales* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*).

que constituyen el proceso de tecnificación de occidente¹⁷ y sus efectos y reflejos a través de la selección de las ocho prácticas artísticas contemporáneas presentes. A groso modo podemos decir que durante la revolución industrial se dibujó a nivel global la hoja de ruta en la que el progreso tecnológico se configuraría como destino de la humanidad¹⁸, comenzando así un proceso de tecnificación, programación, estandarización y homogenización de la vida¹⁹. Por supuesto esa maquinaria afectó al arte también²⁰, comentarle y recordarle al

17 Esos puntos clave los podemos hallar a lo largo del capítulo 4 Abstracción Informacional. Formas de investigación y capítulo 5 Abstracción informacional. Formas de des-naturalización. Desde el análisis sobre la genealogía de la idea de progreso como mito, hasta las configuraciones presentes en la constitución de la idea de propiedad intelectual, así como en la configuración de las fuerzas que dan forma a las políticas del capitalismo cognitivo.

18 El progreso técnico ha devenido a la vez una máquina para la libertad del hombre como su cárcel. El término de progreso técnico resulta una de las piedras angulares de mi investigación práctica, y de algún modo atraviesa constantemente la tesis. Muestra de ello queda reflejada en el punto El mito del progreso y su reverso del capítulo 4 Abstracción Informacional. Formas de investigación, dedicado a recorrer la genealogía del progreso en tanto que mito. Tarea desarrollada gracias a autores como Maina Waisman, Núria Almiron, Robert Nisbet, Paul virilio y Friedrich-Georg Jünger.

19 Manuel DeLanda nos brinda un afinado análisis sobre la lectura de los procesos históricos de estandarización y de homogenización de la sociedad y de la vida a través de las interrelaciones que se dan entre genética, biología y cultura. Después de leer a DeLanda ya no podemos entender la historia de otra forma, la historia de occidente es la historia de un proceso de homogenización y de estandarización sin parangón alguno (punto Formas materiales del capítulo 4 Abstracción Informacional. Formas de investigación y punto Forma histórica del capítulo 5 Abstracción informacional. Formas de des-naturalización). En ese sentido, la obra de Nina Beier resulta reveladora.

20 La obra *Performing Attachments* es un claro ejemplo de ello. Unos simples tornillos empleados habitualmente para colgar obras de arte, deviene como pretexto para realizar una investigación sobre la historia del propio tornillo, viendo así a través de éstos la historia de un

lector por un momento como la industria química de finales del siglo XIX abasteció al arte de pinturas al óleo sometidas al sistema de producción y distribución en masa, o como el ordenador personal se convirtió a partir de la década de 1990 en la principal herramienta de trabajo del artista²¹. Dicho proceso de mecanización en términos generales alcanzará su cénit en la revolución informacional, donde la estandarización y la homogenización alcanzará no tan sólo a la tecnología, el hardware del que depende el arte, sino también al propio conocimiento²² con el que éste se despliega y se llena de sentido, a su software. De hecho esta tesis, esta “investigación artística” es una constancia de ello²³, en tanto que material inscrito bajo unas condiciones

proceso de homogenización altamente simbólico; ¿con qué colgamos las obras los artistas? Los tornillos no son simples elementos neutrales en una obra, son elementos cargados de información que contienen muchos datos acerca de la sociedad dónde nos hallamos (punto La práctica artística desde un enfoque neomaterialista del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*).

²¹ En ese sentido la obra de Constant Dullaart resulta muy pertinente (capítulo 3 *Abstracción casual. Representación en el medio y el medio representado*, punto *Jennifer in Paradise*), con la que el artista evidencia hasta que punto los medios tecnológicos que hoy empleamos resultan herramientas de las que somos tremendamente dependientes. Los medios con los que trabajamos llevan implícitos los límites de los discursos que podemos generar con ellos.

²² En la era informacional el capitalismo lleva a cabo una de sus últimas operaciones, la domesticación del conocimiento y su transformación en valor de cambio, en material productivo dentro de la economía global. Como bien apunta Therese Kauffman en el punto *Descolonizando el conocimiento* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*, el conocimiento artístico y la formación artística también forman parte de esa operación.

²³ Como vemos en el punto *Consensos y discrepancias sobre el término de investigación artística* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*, los intentos realizados por autores como Fernando Hernández, Joaquim Cantalozella o Chus Martínez por

normativas muy concretas, marco académico derivado de poderes políticos²⁴, cuerpo de texto Arial 12, interlineado a doble espacio, formato de la hoja dónde se lee este texto, sistema de citación APA, obediencia en la autoría en las referencias bibliográficas, todo un conjunto de regímenes consolidados a lo largo de una historia altamente tecnocratizada. La duda que podría surgir ante este escenario es hasta qué punto la práctica artística viene mediada por esas coordenadas, y si la práctica artística puede encontrar un espacio de autonomía, un espacio de libertad fuera de esas fuerzas que nos dominan como sociedad. La respuesta después de la deriva realizada y analizando el trabajo de los artistas aquí expuestos es que sí, pero sólo parcialmente. La práctica artística y

ofrecer un lugar noble al término de “investigación artística”, esta noción en ojos de Steyerl no deja de ser una extensión más del brazo del capitalismo cognitivo. O en la misma senda, como apunta Therese Kaufmann en el punto *Descolonizando el conocimiento* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*, Europa no tan sólo colonizó la tierra, sino también colonizó la educación, el conocimiento, y obviamente en su derivada a la formación e investigación artística.

²⁴ El trabajo del artista Rubén Grilo nos sirve como pretexto para esbozar los principales argumentos del capitalismo cognitivo. En el punto *Capitalismo cognitivo, la práctica artística como práctica productiva* del capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*, de la mano de Oliver Blondeau y a través de la obra de Grilo, vemos como la lógica del poder político que funciona mediante la filosofía de la economía de la escasez devora constantemente a las lógicas derivadas de la filosofía de lo inmaterial. La filosofía del código libre y la libre circulación del conocimiento, el conocimiento como acto de amor se ve sometido constantemente a la rígida vara del capitalismo cognitivo. Esto se traduce también en la cuantificación de la educación artística, que a su vez, esconde en su fondo la masculinización de todo conocimiento científico, como bien señala Sandra Harding en el punto *Bulls Without Horns* del capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas des-naturalización*.

otras formas de construirnos como sujetos en un contexto informacional pueden encontrar un punto de fuga para su despliegue crítico²⁵, pero para ello debemos asumir que nuestro ecosistema y nosotros mismos somos como un papel, un lápiz y su mano conectada a su sistema nervioso, metafóricamente somos todo eso a la vez²⁶. Esto implica entender el arte como un sistema que rediseña límites, como un brazo robótico que desplaza los puntos ciegos y los emplaza en centros de atención, algo así como un organismo que pare singularidades y que se puede reproducir sexualmente con cualquier cosa.

Sin lugar a dudas, el arte parece ser un buen lugar desde dónde poner bajo sospecha cualquier indicio de domesticación del pensamiento y de sus saberes²⁷. En mi opinión, el sentido del arte hoy tiene que ver con desestabilizar todo aquello que se presenta como fenómeno estable, y con señalar lo abierto que está todo siempre. Todas las cosas y los significados estables o consensuados son siempre datos en estado de latencia, siempre susceptibles a

²⁵ Resulta muy interesante para esta sentencia apoyarse en el pensamiento de Donna Haraway (capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas des-naturalización*, punto *Formas cyborg*). La informatización del mundo deviene una oportunidad para reconstruir y reorientar de forma distinta las categorías ontológicas del sujeto falocéntrico occidental.

²⁶ Karen Barad (*Abstracciondecuerdas* capítulo 2 y capítulo 4 *Abstracción Informacional. Formas de investigación*), el hombre da sentido al mundo a través de constantes operaciones de cortes, las cosas y los significados de las cosas son siempre acotaciones posibles, pero nunca funciones estancas y cerradas.

²⁷ Esta sentencia se argumenta y sigue la estela del pensamiento de Foucault a través de Rossi Braidotti. Capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas des-naturalización* punto *Formas animales*. El arte en tanto que disciplina institucionalizada no puede despegarse de ser un discurso normativo más.

ser activados y transformados en otros datos, en otras cosas. La descomposición informacional del mundo nos ha brindado la posibilidad de cocinar libremente los paquetes de información que nos rodean, poder practicar con ellos cocina molecular si se desea. Sin embargo, parece existir un peso gravitacional que tiende a ordenar y a limitar constantemente las propias posibilidades de esa naturaleza informacional; el proyecto de la razón científica en manos del poder político. Como doctorando, o mejor dicho como doctorando-artista me he encontrado con una profunda contradicción a la hora de finalizar este trabajo, ¿una tesis debe de ser entendible para todo el mundo?, ¿puede una tesis ser un trabajo poético?, ¿debemos de extraer una conclusión clara y nítida de ella?. En mi opinión y tras el trayecto vivido y el conocimiento asumido a lo largo de este trabajo, una tesis doctoral de un artista debería de ser lo contrario a lo que esta tesis es, si el artista no se la juega no tiene sentido, es más, posiblemente lo único que verdaderamente podría hacer bien un artista es jugársela haciendo una tesis. En ese sentido el marco y método académico no es más que una representación de la lógica programática, sistemática y estandarizada derivada del proyecto tecno-cognitivo de occidente, con el que si el artista asume sus directrices probablemente tiene mucho que perder y la sociedad poco que ganar. Dicho esto y llegados hasta aquí, me hubiera gustado presentar esta tesis sin referenciar ninguna cita, copiando literalmente lo que otros digieran o escribieron, decir de la boca de otros en mi letra. Conceder el poder a la autoría no indica más que la perpetuación de ideas poco nobles en

relación a mantener viva la perdurabilidad del Yo a partir de su diferenciación con los Otros y con los Anónimos²⁸. Recuerdo que el año pasado en una inauguración me presentaron a un conocido teórico español, estuvimos hablando animadamente un buen rato sobre arte, la buena sintonía se rompió en cuanto le dije que se debería de eliminar del mundo académico el sistema de citación, se quedó pálido, me dio la espalda y se alejó de mí disimuladamente. Parece ser más importante quien dice las cosas que no que cosas y cómo se dicen. Parece ser una obsesión mantener vivas la políticas alrededor del rigor de la información, en mi opinión el mundo de las ideas sería más interesante cuando lo que es verdad y lo que es mentira se confundiera constantemente. Al fin y al cabo, vivimos inmersos en datos y el ser humano es un arquitecto que inventa constantemente representaciones, cosas con ellos.

Si pienso en el proceso cognitivo que ha dado forma a esta tesis, me vienen a la mente una multitud de funciones; lecturas de textos, largos espacios de tiempo navegando por Internet viendo imágenes, leyendo pies de imágenes, saltando de un lugar a otro con la agilidad y la comodidad de un ancho de banda 4G, pienso en las exposiciones que vi y que finalmente decidí introducir en este trabajo, en las exposiciones que acabe descartando, en los artistas de los que

²⁸ Recordemos la fuerza del discurso de Rossi Braidotti en la definición que realiza a través de Deleuze sobre el significado del devenir animal; el sujeto como forma de pertenencia al espacio común, como sujeto-manada que nunca deja de estar en contacto con su medio, puesto que el devenir animal aplicado al sujeto quiere decir ser un sujeto abierto, deforme si se quiere, en ningún caso limitado y definido por un Yo Freudiano. (Capítulo 5 *Abstracción informacional. Formas des-naturalización*, punto *Formas animales*).

quise hablar y finalmente no hablé²⁹, en las ideas que decidí no estirar más por falta de energía o de interés, en las gratas sorpresas y giros inesperados que se producen en el texto cuando se está redactando, en los comentarios de algunos amigos, en los momentos estimulantes nacidos de la conjunción de la música con la escritura, en los sucesos personales que me hicieron mejor persona y que no están presentes de forma literal aquí. Al final, todo este tipo de actividades en un orden mental obedecen a un bien común, cuando pensamos y damos forma a nuestras ideas lo hacemos de forma muy abstracta, lo mezclamos todo, asociando y haciendo complejas operaciones de síntesis, descartes y nuevas fijaciones. Sin embargo en ese proceso todo eso fluye, como la corriente eléctrica, recuperando aquel contenido de la memoria, aquel dato o aquella emoción y mezclándolo todo para acabar condensándolo en una forma, haciéndolo verbo. Todo eso ocurre a la vez, en un instante y muy rápidamente, y además ocurre constantemente, segundo tras segundo a lo largo de nuestra vida mientras siga bombeando nuestro corazón. Lo representamos todo ordenadamente a través del lenguaje y el lenguaje nos autoordena, nos autorregula, esto es un proceso bidireccional que es cultural y biológico, esto ultimo lo omitimos constantemente. “La cultura es la regla” decía un conocido cineasta francés que no deseo nombrar aquí. Esta conclusión intenta ser consciente de esa operación de medición y de ordenación constante, e intenta

²⁹ Oliver Laric, Martin Kohout, Sol Calero, Anne Imhof, Jaakko Pallasvuo, Micah Hesse, Guan Xiao, Cyprien Gaillard, Ed Atkins, Ben Schumacher, etc.

apostar por dar oportunidad a la dispersión y a la electricidad donde los pensamientos se samplean, intenta poner en un primer plano y hacer brillar al humano-animal, o dicho de otra manera y como digieran otras, intenta dar rienda suelta al cyborg. Posiblemente la conclusión más importante que extraigo de este viaje es que si volviera a hacer una tesis, ésta sería una anti-tesis, eliminaría el índice, el nombre de los artistas y los autores citados, no tendría título ni capítulos, sería más poética, hablaría de mi vida personal, intentaría hacer reír y engañaría al lector de vez en cuando. La investigación artística debería de poner en duda su propio marco, su propia mecánica y su propia forma, pienso que ahí radica su autonomía, su poder y también su capacidad de transmitir amor. Esto es el tesoro que me llevo tras la dedicación a este trabajo. Y digo esto no desde una actitud rebelde, sino desde una postura filosófica de autorepresentación³⁰ extraída de la experiencia personal y que codifica al arte como una actividad que tiende constantemente a des-acotar longitudes.

Mi intención no es tirarme piedras sobre mi propio tejado, y si es así a estas alturas ciertamente no debería importarme demasiado, es la primera vez que estoy siendo totalmente sincero con lo que estoy redactando y que tiene pleno sentido expresarlo justo aquí y ahora. A lo largo de la tesis el lector se ha

³⁰ Siguiendo la estela de Jacques Derrida a través del análisis que realiza Anna Maria Guasch: “una historia personal que se expresa a través de documentos que deben ser analizados y cuestionados mediante la revisión de los propios mecanismos y estrategias de constitución de estos” (punto *Formas autobiográficas* del capítulo 1 *Abstracción referencial. Índices posmodernos*).

encontrado con las semillas que otros en algún momento plantaron y que después se convirtieron en las ideas germinales que han propiciado una conclusión como ésta. Ideas articuladas como un posible algoritmo para entender mejor que sentido tiene lo que hacemos y con qué lo hacemos. Esto ha sido como colocar un pararrayos sobre una tormenta eléctrica malmetiendo sobre un jardín terriblemente aburrido y ordenado.

Apéndice

Arial

“Arial (en inglés /'ɛə.ɪ.əl/, en español a'ɾjal) es un tipo de letra sans serif (Clasif. Vox: Lineale B Neo-Grotesque) presente en varias aplicaciones de Microsoft. Fue diseñada por Robin Nicholas y Patricia Saunders de la Fundición Monotype. [...] Microsoft no quería incluir la popular pero costosa tipografía Helvética en Windows, por eso le compró a Monotype los derechos de una copia de la Helvética de mucha menor calidad como una medida para abaratar costos. Debido a que la Arial viene incluida en el sistema operativo Windows, se ha convertido en una de las tipografías más populares del mundo. Es muy legible. [...] A pesar de ser casi idéntica a Helvética en proporciones y peso, el diseño de Arial es una variación de la serie Grotesque de Monotype y fue concebida para ser usada en computadora, más que para ser leída en papel. Este tipo de letra tiene cambios sutiles en la forma y el espacio entre las letras con el fin de hacerla más apta para ser leída en una pantalla con varias resoluciones” (“Arial”, 2017).

Estilo APA

“El denominado estilo APA es el estándar elaborado por la Asociación Americana de Psicología (American Psychological Association, APA) que los autores utilizan al momento de presentar sus documentos o textos para las revistas publicadas por la entidad. Según la asociación, se desarrolló para ayudar a la comprensión de lectura en las ciencias sociales y del

comportamiento, para mayor claridad de la comunicación, y para expresar las ideas con un mínimo de distracción y un máximo de precisión.

El Manual de publicaciones de la APA contiene directrices para todos los aspectos relacionados con la redacción, especialmente en las ciencias sociales, desde la determinación de la autoría hasta la construcción de un cuadro para evitar el plagio, y para la precisión en las referencias bibliográficas.

El uso del modelo se ha extendido por todo el mundo, y es uno de los preferidos por muchos autores e instituciones. Se utiliza frecuentemente para las citas a textos en un artículo, libro, Internet y otras formas de documentos; de hecho, muchas revistas científicas lo toman como único válido para la creación de citas y bibliografías en publicaciones. También es el estilo utilizado en la elaboración de los artículos de Wikipedia” (“Estilo APA”, 2017).

Lista de referencias

- Adorno, T. & Tiedmann, R. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Almirón, N. (2003). Sobre el progreso en una era de revolución científico-tecnológico-digital. *ÁMBITOS*, (10), 551-564. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801029>
- Alsina, P. (2014). Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital. Hacia un enfoque neomaterialista en las artes. *Artnodes*, 14, 78-86. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5580555>
- Annet Gelink Gallery. (2013). *Annet Gelink Gallery*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.annetgelink.com/>
- Arial. (2017). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Arial>
- Astorgano Abajo, A. (2012). *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Baudrillard, J., Vicens, A. and Rovira, P. (1998). *Cultura y simulacro*. 1ª ed. Barcelona: Kairós.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal Of Women In Culture And Society*, 28(3), 801-831. <http://dx.doi.org/10.1086/345321>
- Batchelor, D. (1999). *Minimalismo*. [España]: Encuentro Ediciones.
- Bath, C. (2009). Corinna Bath: "Every technology is socially and culturally shaped.". Semantic Web Company. Recuperado de <http://www.semantic-web.at/news/corinna-bath-x22-every-technology-is-socially-and-culturally-shaped-x22>
- Bayer. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bayer>
- Bedaux, R., Blier, S., Bouju, J., Crawford, P., Douglas, M., Lane, P., & Meillassoux, C. (1991). Dogon Restudied: A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule [and Comments and Replies]. *Current Anthropology*, 32(2), 139-167. <http://dx.doi.org/10.1086/203932>

- Beier, N. (2015b). *Mixing Metaphors*. *Interview Magazine*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.interviewmagazine.com/art/nina-beier-metro-pictures>
- Benjamín, W., Weikert, A., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (URTEXT)*. México, D.F.: Itaca.
- Blondeau, O. (2004). Génesis y subversión del capitalismo informacional. In N. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani, E. Rullani & Y. Moulier Boutang et al., *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (1st ed., pp. 31-48). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf>
- Bourriaud, N. & Guillemont, M. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta Ediciones.
- Camille Henrot . *Artist : Selected works : The Pale Fox*. (2014). *Camillehenrot.fr*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://camillehenrot.fr/en/work/74/the-pale-fox>
- Cantaloza, J. (2010). Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto. *OBSERVAR*, (4), 45-65. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.odas.es/site/new.php?nid=27>
- Castells, M. (2004). *La era de la información: economía, sociedad y cultura, Volumen 1*. Mexico, D.F: Ed. Siglo XXI.
- Corbata. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Corbata>
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, (22-23), 28-55. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4377693>

- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- DeLanda, M. (2010). *Mil años de historia no lineal*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://huelladelotro.files.wordpress.com/2012/06/manuel-delanda-mil-anos-de-historia-no-lineal1.pdf>
- Dullaart, C. (2013b). *A Letter to Jennifer Knoll. Rhizome*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://rhizome.org/editorial/2013/sep/5/letter-jennifer-knoll/>
- Configuración - Diccionario del Arte*. (2011). *Arts4x.com*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.arts4x.com/spa/d/configuración/configuración.htm>
- El País,. (2007). *James Watson se disculpa por sus afirmaciones racistas*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de http://elpais.com/diario/2007/10/20/sociedad/1192831207_850215.html
- Esteganografía*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Esteganograf%C3%ADa>
- Estilo APA*. (2017). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Estilo_APA
- Fernández Polanco, A. (1999). *Arte povera*. Madrid: Nerea.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo sampler*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fied, M. (1967/2012). Michael Fried. *Arte y objetualidad* (1967) Pres. de Carolina Benavente Morales. (Carolina Benavente, Macarena Brevis, Carolina Cárdenas, trad.). *Escáner cultural Nº 147*. (Obra original publicada en 1967). Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://revista.escaner.cl/node/6187>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal Ediciones.
- Foster, H; Bois, Y-A; Krauss, R; Buchloh, B H.D. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal Ediciones
- Itinerarios Becas de Artes Plásticas*. (2014) (20th ed.). Santander. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de http://www.fundacionbotin.org/89dguuytdfr276ed_uploads/ARTE%20Y%20

CULTURA/noticias%20arte/12-06-2014/31-01-2014/Desplegable%20itinerarios%20enero-abril%202014%20FBotin.pdf

Future Gallery,. (2013). *Constant Dullaart. Jennifer in Paradise*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://futuregallery.org/constant-dullaart-jennifer-in-paradise/>

Freedberg, D. (2013). *Las máscaras de Aby Warburg*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones.

Grid Spinoza. (2010). *Gridspinoza.net*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.gridspinoza.net>

Historia de la aspirina. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_aspirina

Decrauzat, P. (2013b). Conversación entre Philippe Decrauzat y Guillermo Romero Parra. Galería Parra Romero. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.parra-romero.com/imagenes/pedeefe/conversacionphilippe13.pdf>

Tanya Leighton Gallery,. (2016). *Aleksandra Domanović. Bulls without Horns*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=658&l=en>

The Guardian,. (2014). Jennifer in paradise: the story of the first Photoshopped image. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2014/jun/13/photoshop-first-image-jennifer-in-paradise-photography-artefact-knoll-dullaart>

Tornillo. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tornillo>

Stakemeier, K. (2013). ¿Cuál es el papel de los nuevos medios? Cuestiones sobre la materialidad en el arte. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.goethe.de/ins/cl/es/sao/kul/mag/bku/11434941.html>

Steyerl, H., Berardi, F., & Expósito, M. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Hernández, F. (2010). Entrevista Fernando Hernández Hernández. Fundació AAVC Hangar. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://www.gridspinoza.net/resources/entrevista-hernandez>
- Parés, R. (2010). Entrevista Roc Parés. Fundació AAVC Hangar. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://www.gridspinoza.net/resources/entrevista-roc-pares>
- Peluca*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Peluca>
- Pentalobe security screw*. (2016). *En.wikipedia.org*. Retrieved 4 January 2017, from https://en.wikipedia.org/wiki/Pentalobe_security_screw
- Grup de treball D-27: Media Art/Arte digital,. (2009). El arte digital, un arte postaurático. De la pérdida del aura al artista como postproductor. In *IV Congrés de la CiberSocietat*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.cibersociedad.net/congres2009/ca/estatic/linia-editorial/4/>
- Guasch, A., Kawara, O., Darboven, H., Kelly, M., Lewitt, S., Sherman, C., & Godard, J. (2009). *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela.
- Guasch, A.M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. 1945-1995. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* (Manuel Talens y David de Ugarte, trads.). Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Harding, S. (1998). *¿Existe un método feminista?* (Gloria Elena Bernal, trad.). Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/81-2350ske.pdf
- Harold Ridley (oftalmólogo)*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Harold_Ridley_\(oftalmólogo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Harold_Ridley_(oftalmólogo))
- Hermès España - Mujer, Hombre, Cuero, Joyas, Relojes & Perfumes*, (2016). *Spain.hermes.com*. Recuperado el 12 de agosto de 2016 de <http://spain.hermes.com>
- IG Farben*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de agosto de 2016 de https://es.wikipedia.org/wiki/IG_Farben

- Ippolito, J. (1998). *Jon Ippolito, El Museo del Futuro: ¿Una Contradicción en los términos?*. *Aleph-arts.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html
- James Dewey Watson. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/James_Dewey_Watson
- Jameson, F. (2008). Posmodernismo y sociedad de consumo. In J. Baudrillard, D. Crimp, H. Foster, K. Frampton, J. Habermas & F. Jameson et al., *La Posmodernidad* (7th ed., pp. 165-186). Barcelona: Kairós.
- Johnson, T; Jedrzejewski, F. (2013). *Looking at Numbers*. Heidelberg, Springer, Dordrecht, Nueva York, Basel, Londres: Ed. Springer Science & Business Media.
- Jünger, G. (1949). *La perfección de la técnica*. (R.A. Murena y D. J. Vogelmann, trads.). *elpescador.blog.com*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://elpescador.blog.com/2010/10/15/perfeccion-y-fracaso-de-la-tecnica/>
- Kac, E. (2002). El arte transgénico. *Artnodes*, 1, 1-11. <http://dx.doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i1.676>
- Kaku, M. (2016). *Hiperespacio*. 1ª ed. Barcelona: Crítica.
- Kaufmann, T. (2011). *Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial* | *eipcp.net*. *Eipcp.net*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es>
- Klein, É. (2014). *Conferencia en la Universite d'Eté de París, 2012. ¿Lo negativo es fermento de lo mejor?*, Étienne Klein, 1 2 subtítulo español en YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=37HIDPfcjSg>
- Krauss, R. (2009). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Ed. Alianza Editorial.
- La forma sigue a la función*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 16 de diciembre de 2016 de http://es.wikipedia.org/wiki/La_forma_sigue_a_la_función
- Lazzarato, M. (2004). Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber. In N. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani, E. Rullani & Y. Moulier Boutang et al., *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (1st ed., pp. 129-144). Madrid:

Traficantes de Sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf>

Liliana Antacli, A. (2005). Aby Warburg de psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas. *Estampa* 11, 1, 56-67. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41/30>

Lodoicea maldivica. (2017). *Es.wikipedia.org*. Retrieved 29 March 2017, from https://es.wikipedia.org/wiki/Lodoicea_maldivica

Lorenzo, E. (2015). Marcel Griaule y la revisión posmoderna de los métodos de la antropología. *Tinieblas en el corazón. Pensar la Antropología*. Recuperado de <http://anthropotopia.blogspot.com.es/2015/11/marcel-griaule-y-la-revision-posmoderna.html>

López del Rincón, D. & Cirlot, L. (2013). Historiando el bioarte o los retos metodológicos de la Historia del Arte (de los medios). *Artnodes*, 13, 62-71. <http://dx.doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i13.1999>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Martínez, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX, Volumen 2*. Barcelona: Ed. Montesinos.

Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?. *ÍNDEx Investigación Artística, Pensamiento Y Educación*, 0, 10-13. Recuperado de http://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf

Materia. (2016). *Es.wikipedia.org*. Retrieved 4 January 2017, from <https://es.wikipedia.org/wiki/Materia>

Ministerio de Ciencia e Innovación,. (2015). *Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016*. Gobierno de España.

Inventing Abstraction, 1910–1925 | MoMA. (2012). *The Museum of Modern Art*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2016, de <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1291>

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2011). Otra institucionalidad y nuevos antagonismo [en línea]. [fecha de consulta: 10 noviembre 2012]. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/>
- Negro de humo*. (2015). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Negro_de_humo
- Nieto Palomo, J. (2010). *Instalaciones de fontanería: teoría y orientación práctica*. Madrid: Ed. Paraninfo.
- Nisbet, R. (1986). La idea de progreso. *Revista Libertas*, 5. Recuperado de <http://www.esade.edu.ar>
- Oliver, J. (2011). | :: *salonKritik* :: |: *El estado del arte** Julian Oliver. *Salonkritik.net*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de http://salonkritik.net/10-11/2011/08/el_estado_del_arte_julian_oliv.php
- Pantalón vaquero*. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Pantalón_vaquero
- Peñaranda, L. (2010). *Donald Judd ilusionista* (Doctorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Proceso de Flotado*. (2016). *Pilkington.com*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://www.pilkington.com/south-america/chile/spanish/building+products/glass+reference/the+float+process.htm>
- Postinternet*. (2016). *En.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <https://en.wikipedia.org/wiki/Postinternet>
- Polimetilmetacrilato*. (2015). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 16 de diciembre de 2015, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Polimetilmetacrilato>
- Reichardt, J. (1966). *Op Art*. En N. Stangos (Ed.), *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo* (pp. 237-241). Barcelona: Ed: Destino.
- Rohm and Haas*. (2015). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016 https://en.wikipedia.org/wiki/Rohm_and_Haas
- Röhm GmbH - The Evonik History Portal - The History of Evonik Industries*. (2016). *History.evonik.com*. Retrieved 4 January 2017, from <http://history.evonik.com/sites/geschichte/en/predecessor-companies/roehm/pages/default.aspx>

- Rosalind Franklin. (2016). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016 de https://es.wikipedia.org/wiki/Rosalind_Franklin#cite_note-74
- Ruschmann, B. F. (2003). *Arte geométrico: Análisis y tendencias de su desarrollo plástico* (Doctorado). Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo.
- Rybczynski, W. (2013). *One Good Turn: A Natural History of the Screwdriver and the Screw*. New York: Ed. Simon and Schuster.
- Sádaba, I., Domínguez, M., Vercellone, C., Rowan, J., Martínez, R., ZEMOS98. (2013). *Bien común, propiedad intelectual y crisis de la industria cultural*. Barcelona: Ed: Virus editorial.
- Sayre, A. (2000). *Rosalind Franklin and DNA*. New York: Ed. Norton.
- Schulz, T. (2015). ¿Quién manda en Internet? Silicon Valley, la tierra del mañana. *El País*. Recuperado de http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/05/14/actualidad/1431602481_295244.html
- Steuckers, R. (2000). *La Perfección de la Técnica. Friedrich-Georg Jünger (1898-1977)*. Centro Studi La Runa. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://www.centrostudilaruna.it/steuckersfriedrichgeorgjungeresp.html>
- Steyerl, H. (2010). *Hito Steyerl: ¿Una estética de la resistencia?* | *eipcp.net*. *Eipcp.net*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- Tanya Leighton - Aleksandra Domanović, *Bulls Without Horns*. (2016). *Tanyaleighton.com*. Recuperado el 12 de enero de 2016 de <http://www.tanyaleighton.com/index.php?pagelid=658&l=en>
- Teoría del Actor-Red. (2015). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_Actor-Red
- Vidrio flotado. (2013). *Es.wikipedia.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio_flotado
- Vierkant, A. (2010). *The Image Object Post-Internet*. Recuperado el 12 de enero de 2016, de <http://language.cont3xt.net/wp-content/uploads/2011/01/vierkant-imageobject.pdf>

Virilio, P., Petit, P., & Poole, M. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Virilio, P. *David Dufresne, Soldado de la CyberResistencia: una entrevista con Paul Virilio*. *Aleph-arts.org*. Recuperado el 12 de enero de 2016 de <http://aleph-arts.org/pens/ciberresistencia.html>

Waisman, L. (2014). El mito del progreso. *Ars Brevis*, 20, 136-167. Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/295322/383981>

YProductions. (2009). *Innovación en cultura, una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de sueños.

Zagrodzki, J. (s.f). New description of the world: Wacław Szpakowski. *2b WT 017/018*. [en línea]. [fecha de consulta: 1 octubre 2014]. Recuperado de http://www.2b.art.pl/index.php?LANG=en&struct=9_19&art_ID=252

Lista de referencias de las Figuras

- Decrauzat, P. (2011a). *On the Retina* [Exposición Individual]. República Checa: House of Art Ceské Budejovice. Foto: Jan Mahr. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.
- Decrauzat, P. (2013a). *Corps Flottants* [Exposición Individual]. Madrid: galería Parra & Romero. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.
- Decrauzat, P. (2011c). *Anisotropy* [Exposición Individual]. París: Le Plateau/FRAC Ile de France. Cortesía del artista y de la galería Parra & Romero.
- Villa Malaparte. (2005). Recuperado de http://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Malaparte#mediaviewer/File:Villa_Malaparte.jpg
- Gander, R. (2013). *Once upon a Bicycle, not so long ago* [Exposición Individual]. Amsterdam: galería Annet Gelink. Foto: Cortesía del artista y de la galería Annet Gelink.
- Silla Thonet número 14. (2011). Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_Thonet_14.jpg
- Rietveld Originals,. (2015). *Crate chair*. Recuperado de <http://www.rietveldoriginals.com/en/portfolio/crate-chair/>
- Henrot, C. (2015). *The Pale Fox* [Exposición individual]. Berlín: galería König Gallery. Foto: Cortesía del artista y de la galería König Gallery.
- Dullaart, A. (2013a). *Jennifer in paradise* [Exposición Individual]. Berlín: galería Future Gallery. Cortesía del artista y de la galería Future Gallery.
- Vierkant, A. (2012). [Exposición Individual]. Nueva York: galería Higher Pictures. Foto: Cortesía del artista y de la galería Higher Pictures.
- Vierkant, A. (2013). *Configure* [Exposición individual]. Berlín: galería Exile. Foto: Cortesía del artista y de la galería Exile.
- Grilo, R. (2015). *Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles* [Exposición colectiva]. Graz: Künstlerhaus-Halle für Kunst & Medien. Foto: Markus Krottendorfer. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.

- Grilo, R. (2014a). *Pattern Free. Ripped from Zara, indigo version I* [Obra]. Newcastle: CIRCA Projects. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.
- Grilo, R. (2014b). [Obra]. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.
- Grilo, R. (2013). [Obra]. Berlín: abc Art Berlin Contemporary. Cortesía del artista y de la galería Nogueras Blanchard.
- Beier, N. (2015a). [Exposición individual]. Nueva York: galería Metro Pictures. Foto: Cortesía del artista y de la galería Metro Pictures.
- Domanović, A. (2016). *Bulls Without Horns* [Exposición Individual]. Berlín: galería Tanya Leighton. Cortesía del artista y de la galería Tanya Leighton.

Artistas

Philippe Decrauzat, Lausanne, 1974.

Ryan Gadner, Chester, 1976.

Camille Henrot, París, 1978.

Artie Vierkant, Breinerd, 1986.

Constant Dullaart, Leiderdorp, 1979.

Rubén Grilo, Lugo, 1981.

Nina Beier, Aarhus, 1975.

Aleksandra Domanović, Novi, 1981.

Ricardo Trigo, Palafrugell, 1980.

